

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**  
**Escuela de Comunicación**

---

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE**  
**LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN PERIODISMO**  
**PARA PRENSA, RADIO Y TELEVISIÓN**

**El cine de Eliseo Subiela, del discurso poético al melodrama comercial**

**Pablo Sebastián Fiallos Quinteros**

**2011**

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>p. 2</b>
 <b>Capítulo 1: Historia del cine argentino .....</b>	<b>p. 7</b>
1.1. Orígenes del cine en Argentina.....	p. 7
1.2. Los prolíficos años sesenta.....	p. 11
1.3. Nuevos nombres, nuevos autores.....	p. 20
 <b>Capítulo 2: El cine poético.....</b>	<b>p. 23</b>
2.1. La poesía y el cine.....	p. 23
2.2. La imagen simbólica.....	p. 33
2.3. Subiela, el poeta.....	p.37
 <b>Capítulo 3: La trilogía poética de Eliseo Subiela.....</b>	<b>p. 37</b>
3.1. El análisis fílmico.....	p.42
3.2. <i>Hombre mirando al sudeste</i> .....	p. 45
3.3. <i>Últimas imágenes del naufragio</i> .....	p. 53
3.4. <i>El lado oscuro del corazón</i> .....	p. 58
 <b>Capítulo 4: El ocaso de la poesía.....</b>	<b>p. 65</b>
 <b>5. Conclusiones.....</b>	<b>p. 77</b>
 <b>6. Bibliografía.....</b>	<b>p. 80</b>
 <b>7. Anexos.....</b>	<b>p. 85</b>
7.1. Entrevista en Diario El Comercio.....	p. 85
7.2. Biografía y filmografía de Eliseo Subiela .....	p. 86
7.3. Premios.....	p. 93

## **Introducción**

Si hay un signo que pueda identificar al cine latinoamericano de las últimas décadas es su interés por abordar la convulsa situación de América Latina. El cine latinoamericano ha mantenido una sólida posición política y ha sido un fiel espejo de la problemática social revelando el mundo interior de sus componentes.

Sin embargo, fuera de esta gran corriente del discurso político, en América Latina, el cine nunca ha dejado de brindar propuestas que hacen brillar otro de sus aspectos positivos: la diversidad. El director de cine argentino Eliseo Subiela, aunque enfoca su visión hacia el acontecer social y prioriza, cuestiona y refleja los problemas fundamentales del hombre- poniéndolo como una individualidad en relación a la colectividad-, hace un tratamiento de los afectos y de las relaciones humanas a partir del símbolo. Subiela indaga la psiquis del hombre, construyendo una imagen poética que expresa el mensaje comunicativo de la palabra, logrando así una poesía visual.

En su obra podemos encontrar lirismo y simbolismo. El papel fundamental lo tiene la poesía, jugando todo el tiempo con la imaginación, planteando interrogantes complejas que activan en el espectador los sectores más dormidos de su subconsciente a través de situaciones que median entre lo real y lo ilusorio, (o lo mágico/maravilloso, tan citado dentro del contexto cultural latinoamericano). El cineasta logra una atmósfera placentera y sorprendente que alerta lo que constituirá su interés fundamental: la búsqueda de una poesía total, punto clave dentro de las características de su obra primaria.

Dentro del contexto cinematográfico latinoamericano este realizador argentino constituye un ejemplo paradigmático por presentarnos una estética muy particular en sus primeras obras, lo cual pareciera ubicarlo dentro de la categoría de autor.

Con la presente investigación se pretende realizar un análisis de la obra del director argentino, enmarcado en las tendencias del nuevo cine latinoamericano. La primera parte del análisis se centrará en los tres filmes de largometraje más representativos de su carrera cinematográfica y que corresponden a su primer período como realizador, donde se exalta más su gusto por la imagen cinematográfica poética: *Hombre mirando al sudeste* (1986), *Últimas imágenes del naufragio* (1989) y *El lado oscuro del corazón* (1992). En el último capítulo se analizará el desarrollo de su obra posterior, considerando películas como *Las aventuras de Dios* (2000), *El lado oscuro del corazón 2* (2001), *Lifting de corazón* (2005) y *No mires para abajo* (2008), cintas que se enmarcan en su período del melodrama comercial.

Este trabajo partirá del análisis de la obra del director argentino Eliseo Subiela, enmarcando el objeto de estudio en una comparación valorativa sobre dos momentos contrastantes y opuestos en su carrera como realizador cinematográfico. Los filmes correspondientes a estos dos períodos distintos en su carrera reflejarán las dos temáticas enfrentadas y citadas en el título de la disertación: el discurso poético versus el melodrama comercial, reflejados en su trabajo en los años ochenta y en la primera década del siglo XXI.

La presencia del elemento poético en sus primeras películas se considera un aspecto que constituye la esencia de su visión fílmica. Es el nutriente fundamental que abastece sus historias, proporcionándoles cualidades muy particulares dentro de la corriente del cine de autor, pero que se han ido desvaneciendo en su filmografía más reciente.

La hipótesis del trabajo investigativo se fundamentará en que la filmografía “subielana” primaria tiene todas las características de un cine emotivo que desarrolla grandes metáforas visuales logrando así la poesía de la imagen cinematográfica, lo que

evidencia su sello personal: el estilo de la expresión poética. Sin embargo este estilo personal se verá afectado en la segunda parte de su trabajo.

Una investigación sobre el cine de Eliseo Subiela no debe obviar el contenido lírico y surrealista de sus obras, dentro de las cuales se hallan mezclados infinidad de preceptos filosóficos, metafísicos, psicoanalíticos y demás corrientes del pensamiento humano capaces de crear una dimensión poética pletórica de símbolos y alegorías.

**El objetivo general es:**

- Valorar las diferencias creativas y de lenguaje en dos períodos opuestos en la trayectoria del cineasta argentino Eliseo Subiela y reflexionar sobre estas diferencias.

**Los objetivos específicos son:**

- Situar en un contexto histórico y geográfico la obra de Eliseo Subiela.
- Identificar la imagen poética en la obra del realizador.
- Analizar la filmografía del realizador apoyándonos en su estilo cinematográfico muy personal.
- Analizar los mecanismos expresivos de sus realizaciones.
- Indagar su lenguaje para revelar determinados códigos que reinciden en sus filmes y que crean efectos de verdad en su estilo.
- Descomponer sus piezas más importantes para buscar una interpretación coherente y metodológica cuyos aportes puedan ser válidos para el enfoque crítico.
- Analizar el cambio de propuesta de su filmografía más reciente.

El método con el cual se realizará la investigación es el método hipotético-deductivo, mientras que para la parte final de este trabajo se empleará un análisis comparativo entre las obras del cineasta. En el método hipotético-deductivo, el investigador propone una hipótesis como consecuencia de sus inferencias del conjunto de datos empíricos o de principios y leyes más generales. En la primera etapa del método arriba a la hipótesis mediante procedimientos inductivos y en la segunda mediante procedimientos deductivos. Es la vía primera de inferencias lógico-deductivas para arribar a conclusiones particulares a partir de la hipótesis y que después se puedan comprobar experimentalmente.

En el caso de esta investigación, la hipótesis de la cual partimos está relacionada con el cambio de discurso que ha sufrido el cine de Eliseo Subiela en comparación con sus primeras películas y las últimas. A partir de elementos de análisis de la imagen y del lenguaje cinematográfico, así como de la puesta en escena de las historias planteadas en las películas a las que nos referimos en esta disertación, se podrá concluir si nuestra hipótesis es correcta y cuál ha sido el contexto que ha obligado al cambio de discurso del realizador.

Para ilustrar los resultados a obtener en nuestro estudio, hemos estructurado esta investigación de la siguiente manera:

El capítulo I contiene una breve reseña del cine argentino mediante la cual pretendemos ofrecer una visión panorámica de la historia cinematográfica nacional. A partir del cine silente, deteniéndonos un poco más en el surgimiento del Nuevo Cine Argentino en los años sesenta, por considerar este movimiento un antecedente directo en la obra de Eliseo Subiela.

En el capítulo II, partiendo del concepto de poesía en general, nos adentraremos en la poética de la imagen cinematográfica en particular, tomando como ejemplos algunos

realizadores que mediante sus obras han evidenciado una estética particular, tanto a escala mundial como latinoamericana, mostrándonos un mundo propio, a través de recursos técnicos y expresivos que conforman el lenguaje cinematográfico y deben constituir una obra única y coherente. Ya en el tercer capítulo analizaremos las tres películas poéticas de Eliseo Subiela, fundamentando la fuerte carga poética presente de manera constante en su obra a través de una serie de elementos que abordaremos. Y en el cuarto capítulo determinaremos las condiciones del último período creativo del director para notar las diferencias que se han apuntado en la hipótesis.

Caracterizaremos además la obra más sobresaliente del cineasta dentro del contexto cinematográfico latinoamericano otorgándole un lugar prominente, por revelarnos un cine profundamente filosófico, intimista, reflexivo y social desde una óptica poética.

## **Capítulo I**

### **1.-HISTORIA DEL CINE ARGENTINO**

#### **1.1.- Orígenes del cine en Argentina**

Argentina es, junto a México, Brasil, y Cuba, de las naciones latinoamericanas pioneras en la asimilación del cinematógrafo y por ende de una tradición que poco a poco va avanzando en edad. Arte e industria han podido seguir viviendo a pesar de no pocos contratiempos y dificultades fundamentalmente para aquellos realizadores que se propusieron experimentar con recursos estéticos creativos y artísticos y en no pocos casos novedosos.

Comprender el carácter de las realizaciones de Eliseo Subiela requiere la revisión del quehacer cinematográfico en Argentina: sus tendencias más interesantes, su actitud en relación a la realidad nacional –desde un punto de vista fundamentalmente político-social-, y la diversidad de enfoques estéticos y artísticos en una producción condicionada industrialmente y que por ello debe y tiene que responder a leyes comerciales de creación, distribución y consumo.

Como veremos, esta situación, unida a factores de otra índole –instauración de dictaduras militares con la consiguiente instrumentación de políticas oficiales en el campo de la cultura, la censura, las crisis financieras, la ausencia de apoyo, etc.-, han determinado en más de una ocasión la reacción de las fuerzas intelectuales y creativas que han tomado partido en la concepción de un cine marcado por las búsquedas formales y conceptuales en lo cual junto a otros creadores podemos insertar la obra de Subiela.



Hasta el año 1909 la historia del cine argentino fue similar a la del cine universal, solo que un poco extendida en el tiempo: la del noticiero breve, apenas informativo y el documental elemental. Ya en el siguiente ciclo se anuncia el cine argumental y con actores, la ficción, aún durante la permanencia del cine silente y antes de la llegada del sonoro en 1927 y de la presencia de los estudios de cine en Argentina, que marcaron el modelo de producción a partir de la década de 1930.

En un comienzo fue la producción de películas de cortometraje por lo general de temática histórica, como *Juan Moreira* y el *Fusilamiento de Dorrego*, de Mario Gallo y *Federación o muerte*, de Julio Raúl Alsina.

Como lo recuenta José Miguel Couselo en su libro *Historia del cine Argentino*, la ficción histórica creció hacia el largometraje con *Amalia* (1914) sobre la novela de José Mármol. La puesta en escena, por el dramaturgo Enrique García Velloso, superó en mucho la escolaridad atribuida a los cortos de Gallo y superó las limitaciones de un elenco de no profesionales. Quizás el hecho cinematográfico más relevante es *Nobleza gaucha* (1915), producto de la colaboración del empresario Humberto Cairo y los directores Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche. Ya es el momento en que comienzan a fundarse pequeñas casa productoras y estudios cinematográficos como el que impulsaría la actriz Camila Quiroga junto a su esposo y el “teatro de pose” (denominación en boga) construido por los dos directores ya antes mencionados.

En uno de los cineastas que enfatiza Couselo es en el ‘Negro’ Ferreyra. Pintor y escenógrafo, su visión del cine comenzó por ser la de un plástico. En 1920 filmó la primera película que se le considera lograda: *Palomas rubias*. El análisis crítico lleva a concluir que se trataba de un improvisado de natural talento, que se debatía entre la estrechez material y su propio espíritu anárquico, que podía saltar de “errores garrafales” a “aciertos magníficos”.

Arrastrado por la ola comercial Ferreyra se disminuía sin perder sus virtudes: la narración estaba llevada con el máximo posible de fluidez y evitaba un excesivo apoyo en el diálogo, fugases exteriores cordobeses procuraban un respiro reminiscente del cine mudo, la composición de la imagen era cuidada, había cierto calor en lo descriptivo a pesar de faltar el regusto habitual del director en tipos populares y en detalles característicamente ciudadanos. El conjunto no desmerecía la intención, efectivamente lograda, de fabricar en la figura canora de Libertad Lamarque la primera estrella de fuerza arrolladora del cine argentino”.<sup>1</sup>

En la historia del cine mudo argentino, Couselo señala que subyacen las contradicciones de una economía nacional que tras la agricultura y la ganadería buscaba a tientas el desarrollo industrial. También laten lineamientos políticos tras el aparente apoliticismo. A principios de la década del treinta, con la aparición del cine sonoro, se estrenan las dos primeras realizaciones sonorizadas, elemento técnico que, artísticamente utilizado, imprime nuevas cualidades expresivas a este arte. Es la realización por parte de las productoras cinematográficas Argentina Sono Films y Lumiton de *Tango* (1933), de Luis Moglia Barth y *Los tres berretines* (1933), respectivamente. Couselo subraya que ya en este período, surgen directores que poseen un estilo propio y que marcarán posteriormente una línea de expresión con temáticas que se acercan a la realidad del país.

A finales de la década del treinta y primera mitad del cuarenta comienza una decadencia tanto en la industria como a nivel artístico; en el primer caso se hace visible uno de los problemas que afectaría a la producción nacional: la carencia de película virgen sólo posible de adquirir pagando altos precios. En el segundo aspecto sobresale la

---

<sup>1</sup> Couselo, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires. Editorial Freeland. 1969, p. 80.

despersonalización de los argumentos. Esta declinación se haría sentir, incluso, en términos comerciales. Argentina comenzó a ceder posiciones en su tradicional mercado, el hispanoamericano, frente a su más fuerte competidor en el área: el cine mexicano. Con tal motivo, en el año de 1944 se promulga la Ley de Exhibición Obligatoria de películas argentinas. Es por estos años que, más allá de la simple incitación a actuar bajo los efectos de algún decreto, los productores, directores, actores y técnicos argentinos toman conciencia de la capacidad e importancia del cine en su país y de la posibilidad de un futuro en el que prime la calidad.<sup>2</sup>

Terminada la Segunda Guerra Mundial y estabilizado el país comenzó a crecer la producción hacia el año 1947; pero el Gobierno ejercía un serio control de todos los medios de difusión masiva como rezago del conflicto, convirtiéndolos en propagadores de una ideología oficialista. Durante este período el cine nacional experimenta varias líneas temáticas: la épica histórica, “figuras ejemplares” y aproximaciones a lo social-folclórico y filmes de adaptaciones literarias de obras extranjeras. El objetivo de los productores es una ganancia segura en los mercados en detrimento de la proliferación de filmes comprometidos con la verdad del momento en que se vivía: y los realizadores frenados por la censura, abordaban temas distanciados de un compromiso social, político y nacional, como lo asegura el historiador de cine argentino Abel Posadas:

“Jamás en la República Argentina, durante el período sonoro, pudo filmarse con libertad de acuerdo con una ideología que sea o no liberal, que responda o no a la cosmovisión de las Fuerzas Armadas, de la Iglesia o del Gobierno de turno”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Couselo, José Miguel. *Historia del cine Argentino*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1984, p.81.

<sup>3</sup> Posadas, Abel. *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires. Fondo Editorial ENERC, p.212.

En los años cincuenta la historia argentina está marcada por la presencia en el poder de Juan Domingo Perón cuya política interior se caracterizó por un nacionalismo de estilo fascista en el que primaba la arbitrariedad, las persecuciones ideológicas materializadas a través de las llamadas “listas negras”, y en general, la propagación de una crisis económica y de los valores espirituales. La persecución de esta política en la esfera cultural provocó una decadencia intelectual y artística, aunque no productiva desde un punto de vista cinematográfico. En esta área creativa se favorecieron económicamente aquellas realizaciones de dudosa calidad estética o de contenido, muchas veces sólo con el fin de imprimirlas en el celuloide pues las empresas distribuidoras se encontraban en quiebra y se hallaban, por tanto, imposibilitadas de estrenarlas. Aquellas que conseguían situarse en el mercado reflejaban el ansia de ganancias de sus promotores.

Una retórica vacía, una involución temática y una ausencia parcial o total del afán de acercarse a las realidades bajo una óptica artística, son peculiaridades de la primera mitad de la década. Por último, numerosos trabajadores de la industria del cine, presionados por la situación inestable del país, emigraron voluntaria u obligatoriamente, privando al país del personal especializado para implementar una línea dentro de la cinematografía acorde con los intereses creativos más genuinos. Muchos de ellos retornarían tras el Golpe de Estado que derrocó a Perón en 1995. Con todo, otros directores continuaron su labor en medio de condiciones totalmente adversas.

## **1.2. Los prolíficos años sesenta**

Los años finales de la década del cincuenta dejan percibir nuevos cambios en la realidad económica, política y social. El cine resurge con la liberación del comercio de la película virgen –cuya manipulación había sido uno de los resortes de la discriminación

estatal hacia la producción nacional-, el otorgamiento de créditos estatales y la creación del Instituto Nacional de Cinematografía Argentina (INCAA) en 1957.

El cine argentino recibirá nuevos alientos en el aporte de realizadores como Leopoldo Torres Nilsson *El crimen de Oribe* y Fernando Yala *El jefe*, quienes, con sus obras, darían un aporte fundamental al cine nacional dotándolas con un lenguaje intelectual pero comprensible, de gran aliento artístico que aboga por la expresión de una realidad latente, crítica, política y socialmente.

Paralelamente, un importante movimiento de cine-clubes comienza a agrupar jóvenes realizadores preocupados por llevar a las pantallas las inquietudes surgidas por su forma de pensar y crear independientemente de los estudios y productoras del “establishment”. Fernando Birri, Adelgui Camusso, Rodolfo Khun, Humberto Ríos, Simón Feldman, avalados por la experiencia del Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola Francesa se manifiestan por realizar un cine nacional, popular y crítico; realizando discusiones sobre la teoría cinematográfica, la creación de revistas y difusión de la obra a partir del rodaje con cámaras y películas de 16 mm cuya fácil transportación y bajo costo constituyan ventajas apreciables.

El despliegue de estas actividades bajo el signo de la originalidad de los temas y la visión distanciada de la cursilería en boga, son factores que ayudaban a un renacimiento del cine en el país. Años más tarde, los integrantes de esta generación emprenden una labor de enseñanza en escuelas bajo el amparo de universidades como la Escuela de la Plata en Buenos Aires, la del litoral en Santa Fe y la de Córdoba en la ciudad homónima. El prestigio de estos realizadores basado en la ruptura con esquemas tradicionales y en su notable preparación teórica los elevó a la categoría de maestros dentro de un quehacer sugestivo, con un lenguaje repleto de símbolos no bien explorado hasta entonces.

Esta nueva generación de cineastas se inician con la producción de cortos que incluye títulos como *Buenos Aires*, de David Kohon; *Sinfonía en No-Bemol*, de Rodolfo Khun; *Bazan*, de Ramiro Tamayo, y, sobre todo, *Tire die*, de Fernando Birri, la cual es importante destacar por hacer un testimonio muy real de la vida del pueblo y específicamente de un sector infantil marginado.

El interés fundamental de estos llamados “muchachos del corto” era hacer sus películas con un sello muy personal y en el que no primara el afán de lucro: surge así –por lo menos en el continente y en relación con lo que se ha dado a llamar el Nuevo Cine Latinoamericano- el término Cine de autor.

“Quiero creer que hay una unidad en mi obra aunque no sé cual es su origen, pues si lo que uno hace no le pertenece como su coche y su sangre, entonces no tiene ningún interés. Creo que cualquier obra, y estoy seguro en que estarán de acuerdo conmigo en eso, es buena, en la medida que expresa al hombre que la ha creado”.<sup>4</sup>

Es importante destacar en este sentido la labor de Fernando Birri, tanto en el campo teórico como en el práctico. Acaso la figura más importante del movimiento, Birri fue uno de los impulsores y junto a otros cineastas llegó a influir sobre artistas no sólo dentro de Argentina sino también en América Latina.

Muchos de los directores ubicados cronológicamente a principios de los sesenta, comenzarán su carrera produciendo cortometrajes. Más tarde, derivarán hacia la realización de películas de largometrajes financiados por ellos mismos al carecer de apoyo oficial. Tomando los mismos temas y el carácter denunciador de los cortos los realizadores debutaron en filmes como *Río abajo*, de Enrique Dawin; *El negocio* y *Los de la mesa diez*, de Simón Feldman; *Dar la cara*, de José Martínez Suárez; *Prisioneros*

---

<sup>4</sup> Welles, Orson: *Cine de autor*. Pág. 105

*de una noche*, de David Kohon; *El centro forward murió al amanecer*, de René Mugica; *Shunko* y *Alias Fardelito*, de Lautaro Murua, y *Los inundados*, de Fernando Birri. Todas estas películas estaban concebidas bajo una óptica neorrealista que no rechazaba las connotaciones simbólicas propias de esta tendencia. Se trata de un ejemplo del proceso de adopción de un lenguaje formal surgido en el extranjero a las condiciones de Argentina.

Las películas de los primeros años de la década tienen gran significación en lo que se refiere a trascendencia, variedad de temas y estilos. En ellas se aprecia la preocupación de los cineastas por mostrar un cine de búsquedas formales y que correspondan al contexto social, económico y político del momento, matices que anunciaban y consolidaban una manera de hacer diferenciada de toda la producción anterior, y que ha sido denominada como Nuevo Cine Argentino. Esta generación de creadores fílmicos no fue un fenómeno aislado. Eran producto de su época y su movimiento formaba parte de una corriente renovadora continental y mundial dentro del séptimo arte. Los cineastas del período se desarrollaron en un ámbito cultural muy fértil, tanto en la literatura, los medios científicos y las artes.

“Por primera vez, el cine nacional había intentado una integración con el proceso cultural nacional. Y en él, se puso del lado de quienes comenzaron una revisión de la historia, de la tradición, de los valores, una revisión de nuestra cultura para poder ver la realidad sin anteojos. Revisión en un sentido de volver a ver, precisamente porque tenía conciencia de que se había deformado la realidad...”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Dos Santos, Estela: citado por Simón Feldman en *La generación del 60*. Pág. 53 Buenos Aires Editorial Saroga, 1990.

Aún así no debemos suponer que la obra de estos realizadores reseñados resultara totalmente lograda hasta el grado de lo paradigmático. Deben contabilizarse, sin dejar de anotar las dificultades cotidianas, los obstáculos que se presentaban en cada realización, en cada irrupción de la censura, las debilidades y desaciertos que caracterizaron a una tendencia joven y todavía inexperta. En películas como *Tire die*, de Fernando Birri; *Buenos Aires*, de David Kohon, y *El reñidero*, de René Múgica se mostraba la vida miserable y la condición inhumana en que vivían esos seres marginados mediante una aproximación creativa a esta deplorable situación; pero otros realizadores no pasaron de mostrar secuencias amargas, tristes, sin una verdadera mirada crítica. En este sentido fueron demasiado aproximativos: acercándose al problema lograron impactar al público sin un rigor y una aproximación conceptual que les permitiese demostrar todas las potencialidades que requiere el diseño de la compleja estructura cinematográfica. No es falta de elaboración, se trata del insuficiente ahondamiento en determinadas aristas que pudieran aportar matices plásticos de valor a los contenidos de las obras. Es innegable que la aceptación de estas producciones en el exterior, cuya muestra más sobresaliente es la entrega de premios internacionales sirvió como incentivo a la labor de gran parte de estos realizadores. Sin embargo, se considera que tales reconocimientos respondían a la imagen “exótica” que estos filmes sugerían a los espectadores de otros centros culturales, exotismo, que en algunos casos se tildó de “pintoresco”. Esto no significa que la cruda aproximación a la realidad nacional fuese percibida en todos los sectores con el mismo criterio. En algunos de ellos despertó sinceros sentimientos solidarios, incluso dentro de la misma sociedad argentina, donde muchos individuos respondieron positivamente a las ideas enunciadas por el nuevo grupo de realizadores. Otros grupos profesionales y oficiales se apresuraron a rechazar desde el comienzo a los jóvenes debutantes, calificando su obra de “mal hecha”, y hubo



a quienes lo tildaron de “afrancesados” –entre los que se incluye a Manuel Antín y su filme *La cifra impar* basado en el cuento de Julio Cortázar *Cartas de mamá-* y deshonestos, argumento que los integrantes del movimiento estuvieron estimulados esencialmente por la nueva ola francesa olvidándose del verdadero objetivo: reflejar los genuinos temas argentinos refiriéndose a películas propiamente políticas. Podemos entender que los temas no puedan referirse solamente a conflictos socio-políticos y tangos. El hecho de que las películas se adentren en el rescate de la literatura, nutriendo sus guiones de la obra de los grandes maestros como Cortázar, Borges, Bioy Cáceres y otros, ambientando su entorno propio con un lenguaje estéticamente bien elaborado, no significa el abandono de las posturas propiamente regionales sino por el contrario un acercamiento formal-estilístico, inusual en la cinematografía argentina y por extensión, latinoamericana.

Todavía el año de 1965 fue un momento importante en cuanto a la cantidad y la variedad de obras a pesar de que se dejaba sentir con fuerza la competencia del cine con la televisión. Apenas un año después, la implantación de una nueva dictadura representó la implementación de medidas drásticas en contra del movimiento por parte del gobierno.

Al final de esta etapa la mayoría de los debutantes paralizó su labor, excepto René Mugica que prosiguió su actividad en el largometraje.

Ante estas circunstancias, el crítico Domingo de Nubila afirma: “Quedan muchos ángulos para examinar el serio momento que atraviesa nuestra nueva generación cinematográfica. Al revés de los colegas europeos, me parece correcto hablar de estancamiento y no de involución. Es necesario reanudar el avance con urgencia, por lo que se espera como manifestación una aptitud generacional de nuestra juventud. También como respuesta al apoyo sin retaceos que le han brindado los últimos

regímenes del Instituto Nacional de Cinematografía, al convertir en milagrosa realidad la teoría de que un solo artista se revele, incorpore al patrimonio espiritual de país un bien superior a los millones gastados en ayuda a presuntos talentos que fracasan”.<sup>6</sup>

Ahondando en el tema, los miembros del directorio del Instituto de Cinematografía se habían propuesto la idoneidad cinematográfica, proteger al cine argentino, crear una Cinemateca Nacional y fomentar organizaciones de nuevo tipo como la Uniargentina. Pese a sus esfuerzos, los hechos de la realidad atentan contra la solidez de la industria del celuloide. La crisis económica del país se torna crónica mientras que la dictadura de Onganía toma medidas autoritarias que en el plano cultural se traducen en el surgimiento del ente de la censura. Las leyes para la protección de las artes cinematográficas no se cumplen a la par que un cierre de los cines señaló de forma espectacular la reanudación de hostilidades entre la exhibición y el cine argentino: nuevamente la debilidad económica alcanza a los productores y realizadores quienes ceden terreno frente a la competencia de las distribuidoras extranjeras, los costos suben y las exhibiciones bajan.

El nuevo golpe de Estado, abrió por lo tanto, un clima no favorable para proyectos con contenido crítico; cesó el apoyo oficial y los cineastas no pudieron producir sus películas por la vía tradicional. En el año 1966 Fernando Solanas y Octavio Gettino inician el rodaje clandestino de *La hora de los hornos*, que años más tarde habría de convertirse en referente obligado de un cine político tajante y violento, propio de la época en que se rodó. Jorge Prelorán, director argentino residente en el extranjero, se aproxima a la realidad del país sin amoldarse a los patrones comerciales. Como el filme

---

<sup>6</sup> Núbila, Domingo en *Historia del cine argentino*. Pág. 18.

apuntado anteriormente, su cinta *Hermógenes C ayo* se puede incluir entre los antecedentes de las grandes obras cinematográficas años más tarde.

La más importante gestación del movimiento fílmico fue la aparición en los umbrales de la década de los setenta de un grupo de jóvenes creadores a los que se les llamó: Grupo Cine Liberación, también conocido como Tercer Cine. Su interés fundamental fue reaccionar ante la situación del país con una producción en función de una ideología militante y contestataria, liderados por Solanas y Gettino. Con una estética propia, su nivel de compromiso les llevó a realizar películas que han pasado a la historia como contundentes testimonios políticos y sociales: *La Hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Gettino y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968/71), de Gerardo Vallejo.

Otro grupo que sobresale en esta etapa por el arte cinematográfico como un arma de lucha es el “Cine de la Base”. Sus miembros incursionan principalmente en el género del documental como antes lo hicieron los integrantes de la generación de inicios de los sesenta. Realizaron varios filmes clandestinamente, uno de ellos fue rodado en 1963 bajo el título de *Los traidores* y varios cortos como *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*; *Operación masacre*, de Jorge Cedrón, etc. Frente a las realizaciones de estos autores, preocupados por presentar la realidad argentina en toda su dramática dimensión, otros autores imprimen a su obra un lenguaje progresista aunque apoyados en cánones propios del cine comercial.

La situación internacional, francamente favorable a los movimientos de izquierda lleva a los militares al poder en 1976 tras un golpe de estado liderado por el General Videla. Como hizo antes la dictadura de Perón, el acontecimiento repercute en el ámbito de la cultura y muchos realizadores se ven obligados a exiliarse para continuar filmando desde el exterior. La quiebra de una compañía tan importante como la Argentina Sono

Films vino a anunciar la nueva fase de declive de las productoras nacionales mientras las salas se veían invadidas por películas norteamericanas y europeas.

Se acentuaron agravantes como la censura, la escasez de la película virgen y la falta de financiamiento que limitó la producción a los temas más burdamente comerciales, la pornografía en primer lugar.

La propia arbitrariedad y los abusos de la dictadura militar provocan el descrédito de la institución castrense tanto nacional como internacionalmente. En medio de esta desfavorable situación el gobierno decide ofrecer una aparente apertura democrática aprovechada por los cineastas más audaces para, aún discretamente, lanzarse al rodaje de Films no muy numerosos pero que sí muestran aspectos críticos relacionados principalmente con el régimen dictatorial y su desacertada política antidemocrática. Los directores exiliados, algunos de los cuales retornan, contribuyeron a la creación de estas obras con un carácter de denuncia, valiéndose de medios técnicos que iban desde los equipos de 16 mm hasta los Super-8, pero siempre con la idea de concebir yuxtaposiciones y ensamblajes de imágenes capaces de revelar a personas conocedoras de su oficio.

Las difíciles condiciones en que tenían que desarrollar su labor, pulieron sin dudas las capacidades fílmicas de las figuras más destacadas de la cinematografía de Argentina. El talento para sugerir a través de un montaje hábil, la edición precisa y el empleo de otros muchos recursos puestos en escena con virtuosismo verdaderamente profesional, se desarrolló entre los realizadores bajo la mirada censurable del gobierno militar, ubicando a las cintas del cono sur en un lugar cimero dentro de la producción regional y mundial. Ejemplos de estos casos los tenemos en *Momentos* (1980) de María Luisa Bemberg y el *Fausto criollo* (1979) de Luís Saslavsky. El gesto de un actor, un sonido enfáticamente dispuesto en la banda sonora, el tempo de una escena que demuestre

connotaciones con tendencia a sobrepasar con su mensaje el marco del tiempo cinematográfico; son aspectos legendarios en el cine capaces de superar por si solos la vehemencia expresiva de cualquier otro discurso con propuestas estéticas pero basados en un lenguaje tradicional, ya sea escrito, pictórico, volumétrico. Sin embargo sólo la práctica del oficio puede contribuir al dominio de un proceso tan complejo que integra vertientes simbólico-expresivas de procedencia diversa, como lo es la filmación de una película y los cineastas argentinos lo consiguieron tras largas etapas de búsqueda y experimentación.

### **1.3. Nuevos nombres, nuevos autores**

La década de los ochenta señala la nueva eclosión de ideas que viene a nutrir el arte del cine argentino. La guerra de las Malvinas en el año de 1982 demostró la total incapacidad del gobierno militar para asumir la dirección del país al perder una porción del territorio ultramarino en el enfrentamiento armado con una potencia extranjera. Ridiculizado también en el terreno de las armas, el Ejército abandona el poder en 1983 después de un arduo período caracterizado por la represión, la tortura y las desapariciones. La crisis económica, política y social. La apertura democrática garantiza los derechos a una libre expresión de ideas por lo que distintas generaciones de directores, exiliados o no, vienen a reunirse en el nuevo tiempo histórico con el fin de expresar sus criterios acerca de la realidad nacional. El espectador asiste, pues, a la reunión de diversos estilos y tendencias, muchos de ellos marcados por la influencia extranjera pero indudablemente peculiares en su expresión de una identidad que los define creadores argentinos.

Luis Puenzo con *La historia oficial* es la expresión máxima de la calidad del cine en los años ochenta si juzgamos por el reconocimiento que recibiera su obra al ser galardonada con un premio Oscar al Mejor filme de habla no inglesa. Sin embargo, otros muchos realizadores abordan el contexto con una visión general que va desde hechos del pasado lejano de la historia argentina –*Camila*, de María Luisa Bemberg- hasta acontecimientos irreales y metafísicos –*Hombre mirando al sudeste*, de Eliseo Subiela; *Los chicos de la guerra*, de Bebé Kamín; *Asesinato en el Senado de la Nación*, de Juan José Jusid; *Darse cuenta*, de Alejandro Doria; *Tangos, el exilio de Gardel*, de Fernando Solanas; *Gatica, el mono*, de Leonardo Favio, y muchas otras cintas reflejan el buen momento de la cinematografía argentina. No son producciones clandestinas. El profesionalismo que destilan esas obras provienen del replanteamiento de las posiciones de artistas frente al estado de las cosas de su país, recién salido de un período oscuro, y ese replanteamiento exige una mirada objetiva sobre los aspectos más disímiles para, una vez interpretados, plasmarlos en la pantalla con toda la fuerza que sólo la imagen en movimiento puede aportar. La impresión que pueden causar en el público con el objetivo de aconsejarlos por medio de una bien concebida insinuación es el fin de los realizadores de este período, liberados ya del ente de la censura.

La característica principal de los filmes en estos años es la individualización presente en el acabado de los mismos. Este rasgo con un peso determinante en la clasificación del llamado Cine de autor, convierte al director en la figura más importante de todo proceso fílmico a la vez que revaloriza el papel de los técnicos y artistas de los cuales se rodea y apoya. De hecho, el Cine de autor es uno de los dos instantes en que se apoyan investigadores y estudiosos para definir mejor la historia del cine en contraposición al denominado Cine de géneros, dominante hasta la irrupción de la nueva corriente en la que el autor deja las huellas de su estilo peculiar en el metraje de la cinta. La

representación genérica clásica sobredimensiona la anécdota que se cuenta y oculta de esta manera el acto de la creación. El Cine de autor, por su parte, tiende a la comunicación con el receptor por medio de un discurso en el que la elección de los recursos formales dominantes por parte de un creador, mayoritariamente con una preparación teórica sólida, juega un rol significativo. La película se presenta así, no sobre la concepción de un monólogo o soliloquio, sino como un punto de partida para un diálogo con el público al cual se le estimula a pensar.

Cada director tiene una forma de exponer las historias y los temas en escena, de organizar el discurso fílmico. Ello no significa, por supuesto, la negación de la corriente genérica clásica. Más bien, el cine de los años ochenta tiende a una conciliación de ambos, pues el autor reescribe las particularidades del cine de género con el fuerte sello de su personalidad, otorgándoles un modo propio. Torres Nilsson, Adolfo Aristaraín, María Luisa Bemberg, Fernando Solanas, entre otros, constituyen ejemplos destacados de la etapa que abordamos. Ellos trabajan los melodramas épicos y de moda, los apuntes costumbristas, la heroicidad femenina romántica y melodramática, la intriga policial, con un estilo personal y particular.

Otra de las figuras, Eliseo Subiela, se revelará como un director de intenciones y resultados originales que merecen ser explorados detalladamente para descubrir los signos particulares de su expresión plástica.

## Capítulo II

### 2. EL CINE POÉTICO

*“El arte es constitutivo, el artista determina la belleza”*

*Goethe.*

#### 2.1. La poesía y el cine

Etimológicamente poesía significa creación, en su sentido más general puede definirse como la expresión de la imaginación; la estética moderna la considera como valor de todas las artes, y la define como: “una obra de la fantasía cuando los hombres advierten con ánimo perturbado y conmovido un sentimiento gallardo que se ha convertido en representación vivísima (...); elaboración creativa de la realidad (...); aproximándose al sentido de la poesía como expresión lírica, o sea, hecha de sentimientos, y sin embargo, pura y sostenida por la razón”.<sup>7</sup>

Podrían citarse otros muchos conceptos de poesía, casi todos gravitando sobre el ideal de la belleza expresado mediante los signos del habla, y por extensión, de cualquier otro lenguaje.

Antes de que se produzca la intervención consciente elaborada por nuestra razón, la poesía nos muestra el mundo en que habitamos transfigurado por las emociones que embargan al ser humano. Es nuestro propio mundo visto con los ojos necesitados del impacto que pueden provocar experiencias como el temor, el éxtasis, la cavilación y el delirio, la silenciosa contemplación de las estrellas y tantas otras exaltaciones. Pero la

---

<sup>7</sup> Reed, Herbert: *La décima musa*. Pág. 137.



poesía es el resultado de dos factores principales: la sociedad y los artistas que la producen.

Una tragedia griega, una sinfonía de Beethoven, una película de Chaplin, son reflejo de las peculiaridades del contexto en que se elaboran. Constituyen experiencias únicas que expresan de un modo singular todo lo que el creador percibe, evoca y entiende.

Sin embargo, de las diversas definiciones sobre poesía se puede concluir en que su propósito radica en sensibilizar a quien la recepte. Un amplio conjunto de factores se integran para conseguir los medios con que pueda expresarse de forma más acabada, a la vez que impacta a quien la asimila. No es la visión separada de sus elementos sino la suma de todos ellos, hábilmente manipulados por la excepcional inspiración del artista.

“En el lenguaje poético, liberadas de toda oposición, las palabras recobran su propia identidad y, al mismo tiempo, su total plenitud semántica. La palabra verde ya no significa «no rojo» sino el verdor puro y espléndido. La poesía es la absolutez del signo y el esplendor del significado... El poeta sería entonces el que no ha olvidado lo que es sentir, y por esto compone esas alianzas de palabras que parecen raras a los que ya no lo recuerdan y no ven ya en las palabras más que conceptos... Si «decir» es expresar un contenido conceptual puro, entonces es verdad que, el verso, como el conjunto de las figuras poéticas es no sólo inútil sino fastidioso. Pero si «decir» es manifestar algo más, el rostro emocionante del mundo, el estrato de expresividad, el patetismo de las cosas y de los seres, entonces sólo tiene ese poder cierto lenguaje, el lenguaje de los versos y de las figuras que llamamos poesía... La finalidad del texto poético no es dar una enseñanza, así sea metafísica, sobre el mundo. Sino revelar a través de las palabras una equivalencia de la experiencia misma... La poesía no es nada más que esto: una exaltación del mundo, una celebración de las cosas, devueltas por la conciencia totalizante a su poder emocional originario...”.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Coen, Jean (1984). *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid: Editorial Gredos, p. 61.

Esta conjugación, dispuesta virtuosamente, sólo puede resultar en una obra altamente elaborada que se traduce en imágenes caracterizadas por su fuerza expresiva.

Las combinaciones alegóricas que el creador sepa arrancar de los elementos expresivos a partir de su intuición, al responder acertadamente a los retos que sugiere la aprehensión figurada de su contexto, constituyen las bases para una penetración en las peculiaridades del mundo, con una visión marcadamente positiva desde el punto de vista emotivo, y por tanto, humano. Ello ocurre por la transmisión de significados que integran los mensajes, de una comunicación especial como la poética puede hacer llegar al receptor, llevándolo a participar del mismo goce estético.

Simbolismo que nos emociona, no sólo en cuanto a lo que se refiere como portador de conceptos sino también en cuanto a portador de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente pueden conducirnos a la emoción.

Los pueblos primitivos y las culturas tradicionales se valían ya de la expresión simbólica para encubrir sus relaciones con el mundo circundante. Hay poesía en la magia de los pintores rupestres que representaban las piezas que deseaban cazar creyendo que la realidad se ajustaría a la escena grabada en las paredes de las cavernas; la hay también en los hechiceros haitianos que dotan a sus muñecos diabólicos con los caracteres fundamentalmente espirituales de hombres y mujeres; la hay en los japoneses, buscadores meticulosos del significado eterno que podía sugerirles la pura observación de la realidad. En todos estos casos, el símbolo está al servicio de la comunidad, despersonalizado, basando su esencia en la utilidad práctica; pero no por ello deja de ser un elemento para transfigurar la realidad, reelaborándola con un nuevo sentido, novedoso en la comunicación de sus propósitos al apropiarse de recursos conmovedores.

A lo largo de la Historia del Arte, el empleo de los símbolos se ha enfatizado en determinadas vertientes. El surrealismo es una de ellas. Como relata Maurice Nadeau en su libro *Historia del surrealismo*, el grupo surgió liderado por André Bretón e influenciado por las ideas sobre el psicoanálisis propuestas por Sigmund Freud. Los surrealistas utilizaban el automatismo psíquico puro para lograr una poesía, sea ya verbal, plástica o cinematográficamente, casos en los cuales este automatismo y el sueño, eran los medios para liberarse de la razón y exponer la actividad subconsciente.<sup>9</sup> Como sabemos, a través de la Historia se han ido desarrollando diversas formas de comunicación humana, la poesía constituye un medio fructífero para este fin. Cada poeta, músico, cineasta ha incorporado su propio sistema poético en términos de su propia esencia poética. La reflexión sobre este caso puntual puede partir del pensamiento del reconocido teórico del guión italiano Aldo Monelli.

“La poesía solía estar en el habla, en las negociaciones, en el culto, en el banquete, antes de la batalla, en el nacimiento y en el momento de la muerte. ¿Por qué no es ya la poesía el pan nuestro de cada día? Es necesario que busquemos una respuesta a esta interrogante y la búsqueda nos llevará hasta los fundamentos de la sociedad moderna. Tenemos la poesía que nos merecemos, del mismo modo que tenemos la cultura que nos merecemos; y si es fragmentaria, personal y espasmódica, basta que echemos un vistazo en torno para ver el caos satánico a través del cual ha penetrado, empero unas cuantas voces. Las voces son retumbantes y pueden parecer a veces discordantes; pero la imagen que comunica posee un brillo y una dureza cristalina y no se la puede deslucir”.<sup>10</sup>

El discurso artístico debido a la cinematografía es un lenguaje autónomo, integrado por recursos disímiles y propicios para comunicar mensajes diversos, sean estos racionales,

---

<sup>9</sup> Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires. ediciones Santiago Rueda. 1964, p.71.

<sup>10</sup> Monelli, Aldo: *El guión: sustancia del cine*. España. Editorial Zeus. 1960, p. 42.

conceptuales, ideales, sentimentales, emocionales. Incluso a través de él pueden crearse ambientes impalpables y reproducirse introversiones, reflexiones y cuanta abstracción esté al alcance de su peculiar gramática.

En el cine, las imágenes y sonidos están articulados para despertar la imaginación, el sueño y el entendimiento. Confabulados todos con la poesía, con la imaginación o la imagería, pero siempre más con la poesía de la imaginación y con la poética de la imagería.

El cine, como también las demás artes cuenta con infinidad de elementos propios para crear poesía de la más auténtica, por cuanto además del color y sonido, cuenta como materia prima fundamental la recreación de la vida; su continuidad es siempre decurrente. Así pues, es el ser humano en todo su cosmos como lo representa en el cine.

El convenio entre imagen y sonido, texto, color, movimiento, etc., está dispuesto a la búsqueda de la poesía buscando y contando, claro, con la complicidad del espectador.

Mucho se habla, se ostenta, y se dice sobre la práctica poética en el séptimo arte. Hay mucho de común y de diferente con la poesía más recurrida –la escrita- tanto más, si de quien parte ese acto vital de humanismo es en cualquiera de los casos de un mismo ser: el poeta.

La conformación de la poética cinematográfica requiere mucho más que los factores externos a diferencia de otras artes –literatura, plástica, música-. Ahora bien, en cualquiera de los casos es inobjetable que al operar en la génesis, en el centro y los bordes sólo el poeta es dueño de ese acto, que no obstante sigue siendo creación. Sólo así se llega a reducir a materia comparativa la totalidad mediante la metáfora, y es esta dimensión tal vez la más desmesurada y poderosa que pueda ofrecer de una realidad tan infinita como la creación misma.

Luego está la realidad, otra forma que de igual manera que en las bellas artes; los códigos, las normas, las tendencias, han sido implantadas por el centro hegemónico occidental para luego ser asumida por la periferia.

Montar todo el material fílmico devela la búsqueda de la lógica del razonamiento. Sin embargo, a veces se necesita de formulaciones declarativas que se señalen por su viveza, casos en que la organización estructural del material se apropia de un lenguaje exquisito que rehúye de la mera especulación lógica, creando su forma particular.

Los efectos del montaje sobre la estructura de la cinta pueden ser decisivos para la calidad de la misma ya que este procedimiento actúa directamente sobre el valor semántico de la totalidad de los temas previamente seleccionados.

El montajista Marco Grossi define la tarea del montajista como la misión, casi obsesiva de conseguir un buen *raccord*; es decir, la mejor manera de unir dos imágenes, tomando en consideración, movimientos de cámara, continuidad fotográfica, actuación, y todos aquellos aspectos posibles de ser analizados. Aspectos que son los que determinarán “la concepción, ordenamiento, selección y armado de un material filmado a fin de construir la versión definitiva de un filme”.<sup>11</sup>

Todo el carácter expositivo-creador de la labor cinematográfica tiene su resumen en la combinación de tiempos y espacios diferentes o en la fragmentación de estas categorías, permitidos por el montaje. Un director que lo sepa aprovechar ganará en una comunicación clara, vinculando las diferentes partes del todo cinético en una disposición armoniosa.

Hay que comprender a la estructura del filme como un conjunto. Y sus elementos constitutivos, como lo son los signos y el lenguaje, la forma y la trama y sus recursos

---

<sup>11</sup> Grossi, Marco. *Elementos de montaje cinematográfico*. Buenos Aires. Centro de Investigaciones Cinematográficas. 2002, p. 12 y p. 34.

técnicos, como lo señala Josep Prosper, (<sup>12</sup>) no pueden aislarse pues ello redundaría en la pérdida de su significado: sólo en contacto con el resto de los recursos expresivos puede transmitir con acierto las ideas implícitas en cada secuencia. Si recurrimos a una separación de las mismas en células desvinculadas es para explicar mejor nuestro análisis.

Los hechos y las circunstancias significativas testimonian el transcurrir del tiempo. Cuando no suceden en nuestra existencia tal nos parece que el tiempo se haya detenido. Al ser espectadores de un filme sentimos el interés del autor por manifestarse a través de una continua exposición de sucesos en los que se ha subrayado el significado de los mismos. Si se trata de un cine poético, los acontecimientos importantes y novedosos trascienden su pura plasmación descriptiva en la pantalla para proyectarse más allá del medio hacia la vida, tendiendo al infinito. Ello es lo que determina la trascendencia de una producción cinematográfica: sólo el decir fílmico compuesto de imágenes en las que se ha subrayado el símbolo para provocar un efecto perdurable más profundo, permanecerá muchos años investido de ese encanto especial y único. Así, la realidad cinematográfica se convierte en una recreación de la realidad vital en la que cada cual interpreta y experimenta cada instante a su manera.

Es a través de la imagen fílmica que se logra trascender la pura descripción que implica el acto de observar. Ciertamente este es el principio básico en el que sustenta la figura móvil y del cual no puede desvincularse. Pero al mismo tiempo, una toma no es la imagen auténtica del mundo ni puede aspirar a serlo. La transformación de la objetividad al someterse a la reelaboración poética exige la implementación de una

---

<sup>12</sup> Prosper Ribes, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. España. Universidad Politécnica de Valencia. 2004, p. 29.

nueva forma que exprese lo más auténticamente posible el universo de autor: esto es la imagen verdaderamente artística, una plasmación del afán por obtener el ideal.

Como el propósito del cine consiste en la asimilación de fragmentos del tiempo real para sustituirlos por un lenguaje figurado, que no necesariamente adopta la expresión verbal para emitir ideas, el director de cine concibe su trabajo como un arte plástico en movimiento, simbiosis de otros lenguajes: literario, pictórico, dramático, musical. Con la colaboración de otros artistas y técnicos en campos como la cinematografía, el montaje, la dirección de arte y el sonido, es el encargado de impregnar a la película de una atmósfera mágica. En ello reside la importancia de una frase acuñada como “mago del cine”, conocida desde los inicios prehistóricos del cine cuando cineastas como Georges Méliès recibían el nombre de mago, en este caso de Montreuil,<sup>13</sup> y que en el devenir de la historia del cine se ha aplicado y se puede seguir aplicando a no pocos directores, con Alfred Hitchcock a la cabeza, considerados maestros del séptimo arte.

Es de una relevancia excepcional la cámara: en efecto, la capacidad de este elemento para descubrir y registrar la realidad, dejados a la diestra elección del realizador, es imprescindible en el momento de estructurar las claves del conflicto cinematográfico. De hecho los realizadores autores deciden la función de esta durante el desarrollo de una secuencia y de la película completa: cuándo es necesario elegir un distinto movimiento de la cámara como un paneo, un tilt, un travelling (<sup>14</sup>) o cuando debe estar fija, si tiene un papel activo o pasivo, etc. Al igual la escala de planos, que es un sistema de encuadres que hace el director tomando como referencia el cuerpo humano, es un principio fundamental en la gramática del artista: la necesidad de un primer plano (encuadre del rostro), plano medio (encuadre de la cabeza hasta la cintura), plano

---

<sup>13</sup> Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen. 2000, p. 35.

<sup>14</sup> Katz, Steven. *Plano a plano, de la idea a la pantalla*. Madrid. Plot Ediciones. 2002, p.121.

general (encuadre que comprende al ser humano en su totalidad), etc. <sup>(15)</sup>, elementos que están en relación directa con el proceso comunicativo que se desarrolla entre el filme y el espectador. No en vano había dictaminado, con tanto acierto, el cineasta francés de la Nouvelle Vague, Jean Luc Godard: “El travelling es una cuestión de moral”. <sup>16</sup>

Del mismo modo que la obra de arte está constituida por múltiples elementos, formales y conceptuales, el realizador debe enfrentar disímiles dificultades con el equipo de trabajo bajo su mando. Ninguno de los integrantes que conforman el equipo de filmación es un artista o técnico independiente sino que cada uno contribuye para llevar al celuloide la idea central del director. Si esto no ocurriese así un aspecto del film puede cobrar mayor relevancia en detrimento de las demás, atentando así contra la cohesión del discurso fílmico. De hecho, ello ocurre con frecuencia: la realización de una película, desde la primera hasta la última etapa puede conseguirse únicamente si cada una de sus secuencias ha sido previa y correctamente dispuesta.

En todo caso, el guión constituye la materia prima de la que partirá todo el proceso. Es el que conduce la plasmación de las ideas del cineasta hacia la elaboración del universo que ha construido imaginariamente. Es donde se concentran las bases para materializar las aproximaciones del realizador a su realidad. Un guión mal concebido no reproducirá y mucho menos logrará transmutar en imágenes lo suficientemente expresivas los fragmentos de la existencia que puedan tener algún significado, difusor de ideas coherentes y estéticas: de ahí que muchos directores de renombre hayan elegido ser los guionistas de sus filmes.

---

<sup>15</sup> *Ibíd*, p. 279.

<sup>16</sup> *Cahiers du Cinema*, nº 120, Junio 1961, págs. 54-55



A partir del guión se pueden desarrollar de modo artístico varios componentes como el estilo, el ritmo, la belleza en el ordenamiento de las palabras, pero además de no olvidar estos valores estéticos, como aconseja el prestigioso guionista Eugene Vale, se debe tomar en cuenta y brindar la mayor importancia al servicio que se presta para la narración; pues el lenguaje cinematográfico no es el objetivo final, el objetivo final es el relato y en este sentido el guión se convierte en la principal herramienta para establecer la estructura básica del relato.<sup>17</sup>

La música y el diseño de una banda sonora poseen la cualidad de profundizar en el espectador una impresión visual, no que explique la imagen, sino que les añada una resonancia de naturaleza específicamente desemejante. Sin entrar en tecnicismos, debe conocerse que las composiciones musicales tienen un rol protagónico, pues se trata de la estructura sobre la cual tomará forma el relato visual. La música es un arte y un elemento compositivo y vital dentro de la estructura de un filme y, por lo tanto, no debe ser colocada en segundo plano o como relleno, sino debe subrayar o contrastar el objetivo dramático de la historia que se cuenta en el filme.<sup>18</sup>

El color forma parte del fenómeno perceptual actuando a un nivel directamente psicológico y que está en relación directa con la atmósfera que quiere alcanzar el realizador. La significación psicológica de colores es de armonías relativas, no de colores en sí. En el caso del cine particularmente, esto no debe prestarse a una interpretación exclusivamente pictórica sino esencialmente dramática y psicológica justificándose mediante la producción de hechos concretos. La interpretación del actor es la responsabilidad mayor del realizador al contar una historia a través de personajes y no simples abstracciones y del diseño psicológico de estos, transformando en una

---

<sup>17</sup> Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1996, p.23.

<sup>18</sup> Grossi, Marco. *Elementos de montaje cinematográfico*. Buenos Aires. Centro de Investigaciones Cinematográficas. 2002, p. 88.

cadena de acciones físicas convincentes dependerá el grado de complicidad entre el espectador y la película.

## **2.2. La imagen simbólica**

El cine contó desde sus inicios con códigos propios que han sido continuamente revitalizados e insertados en nuevas propuestas rectificadoras. “El cine poético no sólo expresa lo que se está mostrando sino que moviliza lo imaginario colectivo. Es más lo sugerido que lo explícito, lo que se evoca, se provoca y moviliza en lo imaginario es más lo que objetivamente podemos observar”.<sup>19</sup>

Hablar de poesía en cine es referirnos a la construcción de la imagen apoyada en componentes figurativos retóricos, como alegorías, metonimias, elipsis, pero principalmente como la metáfora, figura transformadora del sentido que se desprende de la expresión artística en movimiento. La teoría interaccionista afirma que el significado de una metáfora es irreductible y cognitivo, y reconoce que la metáfora, más que un tipo de lenguaje, es un tipo de conocimiento que hace posible que el lenguaje pueda ser considerado como literal o metafórico. Y este modo de operar se cifra en que la expresión metafórica adquiere, por la interacción de sus elementos, un significado nuevo, que no es totalmente el significado de los usos literales, ni totalmente el significado que tendría cualquier sustituto literal. Esto es posible porque la metáfora no formula una similitud preexistente, más bien la crea.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Leirens, Jean: *Tiempo y Cine*. Buenos Aires. Editorial Losange. 1957, p. 95

<sup>20</sup> Black, Max. *Modelos y metáforas*. Madrid. Editorial Tecnos. 1966, p. 42.

Es también tener en cuenta la comunicación que debe clarificarse con este método y que incluye la aceptación o no por parte del espectador de las reglas que se sugieren.

A medida que se verifica su aparición, cada una de las artes representaba la realidad de acuerdo con los medios que poseía, y la transmisión del mensaje conseguía sus fines parcialmente. El cine surgió como consecuencia de una revolución tecnológica que le permitió reunir en un solo proceso las características fundamentales de muchas otras expresiones artísticas; es un arte sintético capaz de representar un aspecto específico de la vida que no había encontrado lugar en ningún acto creativo precedente: la imagen plástica en movimiento en el espacio y el tiempo. Por tanto, la cinematografía es una respuesta a la necesidad de plasmar estéticamente la dinámica vital que caracteriza al progreso humano. Su lenguaje permite abarcar un espectro amplísimo del mundo real del que no escapan las interioridades más recónditas.

La historia del cine, en tanto reformulación del mundo con propósitos estéticos, no es la cita ordenada y periódica de los temas escogidos, sino la profundización necesaria para captar lo real a partir de los códigos que permiten reinterpretarlo.

Pocos cineastas han conseguido explorar su entorno con este método de una manera verdaderamente exitosa. Luis Buñuel: apegado a los postulados surrealistas, elaboró y materializó su tesis cinematográfica partiendo de una poética moral, comprometida con el desgarrante desasosiego de la pobreza <sup>(21)</sup>. Jean Renoir, plasmó elevados vuelos de la vida de los trabajadores de París en el punto climático del realismo poético <sup>(22)</sup>. Charles Chaplin, considerado un soñador, es en verdad un realista que encubre en sus composiciones humanísticas, finalmente concebidas y realizadas, las dotes de un genio

---

<sup>21</sup> Stam, Robert. *Teorías del cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001, p. 75.

<sup>22</sup> Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen. 2000, p. 35.

preocupado por las injusticias sociales y la confianza en el mejoramiento humano (<sup>23</sup>). Con su *Ciudadano Kane*, Orson Welles rompe con el optimismo artificioso que caracterizó a la gran mayoría del cine Hollywoodense precedente para revelarnos un mundo regido por los falsos valores a través de una ironía mordaz y una crítica social sin reparos logrando una obra sólida y de vuelo imaginativo (<sup>24</sup>). Krzysztof Kieślowski recompone los términos de Libertad, igualdad y solidaridad a partir de colores en su imponente trilogía: *Azul, Rojo y Blanco* (<sup>25</sup>). La universalidad del tratamiento fílmico poético podía corroborarse con infinidad de ejemplos. Lo fundamental es comprender cómo este lenguaje, que requiere de sensibilidad está impregnado de valores estilísticos únicos e insustituibles, determinantes, para conseguir el nivel estético que reclama la captación del entorno.

El cine, al adaptar la concepción poética del símbolo consigue crear el mismo efecto mediante imágenes. Podríamos decir incluso, que su capacidad de sugestión es más hipnótico si cabe que el de la poesía, pues al tratarse de un soporte audiovisual goza de mayores posibilidades formales, pudiendo congregar en una misma escena la estimulación que ofrece la pintura, la literatura, la fotografía, etc.

El cine tiene un carácter de unión de todas las artes, siendo uno de los principales influyentes el ignorado texto poético. Ignorado no sólo por la opinión crítica, sino por los propios cineastas que no han sabido explotar las ventajas que patrocina dicha analogía conceptual.

El soviético Dziga Vertov ha sido uno de los mayores iconoclastas de la cinematografía universal. En cada una de sus obras, y siempre bajo un pretexto de innovación, se dispuso acabar con la estructura típica del cine (clara heredera de la organización

---

<sup>23</sup> *Ibíd*, p. 116.

<sup>24</sup> *Ibíd*, p. 192.

<sup>25</sup> *Ibíd*, p. 506.

literaria que dispone, como el paradigma de Syd Field, construir un modelo narrativo a partir de la estructura aristotélica dispuesta en tres actos: introducción, desarrollo del conflicto y desenlace <sup>26</sup>), acercándose así a la misma concepción poética de las obras de Rimbaud, Mallarmé o Verlaine, e incluso a las teorías que Marinetti propuso aplicar al arte en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912). <sup>27</sup>

Sin duda, dichas características apuntan hacia un claro conocimiento de la estructura poética, y hacia un evidente interés por el uso de la licencia simbólica a la hora de explicar historias, de hacer cine.

En la búsqueda de esta poética, dos posiciones resultan socorridas: lo que ve lo poético como simple enriquecimiento de la dramaturgia y la que lo asume como parte indivisible, que le es propia y cuya ausencia le invalida. La primera suele generar algunos filmes que se adornan con una palabrería o imagenseudopoética con nefastos resultados e impostaciones retóricas. La segunda posición puede alcanzar una autenticidad fílmica donde la palabra no deviene predominante sino que se integra a la imagen, la luz, el sonido, el tiempo, el espacio, a la atmósfera que es propósito y ámbito de este arte cuando se ha validado por derecho propio. Todos estos elementos que parten de disciplinas artísticas tan disímiles como la música y la plástica, la fotografía y el teatro, la narrativa y el arte son fundamentales al momento de crear una puesta en escena de una película y la correcta conjunción de cada una de sus propuestas son las que determinan, finalmente, la calidad de una película.

Aquí, por supuesto, sería recompensable un contrato con la equidad pues al cine también le es propia la palabra y no se trata de recrearse en su expresión fácil. Un

---

<sup>26</sup> Field, Syd. *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión*. Madrid. Editorial Plot. 2000, p.29.

<sup>27</sup> Stam, Robert. *Teorías del cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001, p. 61-63.

creador cinematográfico sin conocimiento y sensibilidad en el uso de la palabra queda como artífice manco, se hunde en lo pueril, y no faltan ejemplos en la vida del cine latinoamericano.

### **2.3. Subiela, el poeta**

Uno de los realizadores que ha exhibido resultados alentadores, en este sentido, es Eliseo Subiela. En sus primeras obras convergen polémicas universales como el amor, la muerte y la familia vistos desde la tribuna del sur y citadas también allí. En sus filmes hay una marcada tendencia a la literalidad, bien apoyadas a nivel de imágenes a la vez que un simbolismo a ultranza requiere continuas asociaciones y alusiones por parte del espectador. Esa complicidad, aunque inquietante, logra casi siempre el objetivo previsto: desenmascarar al que mira, confabularlo con la historia de cada personaje y hasta donde sea posible que cada cual vaya más allá de la historia. Subiela se identifica como un tipo contradictorio que intenta ser honesto: *“lo más importante es no aburrir al espectador, conmoverlo y hacerlo pensar”*: así se muestra al mundo un cine poético que al mismo tiempo sea popular.

Lo verdaderamente importante en los filmes de Subiela es que ha logrado expresar un universo muy personal que de manera evidente nos propone un profundo lenguaje poético, siendo esta la motivación central de nuestro objetivo de estudio.

Lo que acontece al hombre visto desde las más disímiles ópticas y el colocarnos frente a un resultado artístico cuyos valores cumplen sin solemnidad con el acto sagrado de transmitir lo cotidiano, pero que él aborda a través de imágenes y textos cuya plasticidad en ocasiones resulta enternecedora. Cómo es visto el mundo por un ser paranormal o por un literato intrascendente o cómo el amor puede hacer volar a un

poeta, refiriéndonos a tres de sus filmes más trascendentales. Ante todo el empeño en explotar la personalidad aparentemente extinta de seres atrapados dentro de sus propios mundos, seres que están destinados a una sola posibilidad comunicativa: la establecida con el espectador.

El mágico universo de la coexistencia entre seres distintos, pero necesitados el uno con el otro, la absurda cotidianeidad, el soliloquio y obviamente el amor. He aquí los pilares recurrentes de la filmografía de Subiela. La fuente en la que se lanza en busca de historias, pedazos de espejo de una realidad subyugante, aunque venga en el código de un supuesto mensajero del espacio, navegando sobre el existencialismo de un pretencioso escritor o convertida en un puente poético entre dos orillas avasallantes porque el lenguaje figurado presenta los condimentos únicos capaces de conmover la unión del ser, alejándolo de sí mismo, transformándolo en espectador de un mundo lleno de contradicciones, pero más parecido que ningún otro al que llevamos dentro. Las revelaciones de Subiela son jeroglíficos de vidas indistintas que debaten sobre la nuestra y a pesar que nunca veremos seres como ellos sentados a nuestro lado; cada mañana, tarde y noche asistimos a los actos que le dan vida.

La naturaleza de los filmes de Subiela queda enmarcada dentro de lo mejor del realismo mágico y lo real maravilloso ampliamente divulgado en la literatura latinoamericana. La personalidad de Rantés, las impactantes vivencias del hospital de dementes, la cama que navega a la deriva, los amantes que vuelan, pertenecen a esta dimensión imaginativa del hombre latinoamericano que también dio luz a Macondo y al espíritu de Mackandal.

No olvidemos que precisamente la primera película de Subiela está basada en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. De modo que debemos otorgarle a su cinematografía el mérito de haber elaborado exitosamente un estilo visual para relatar las extraordinarias vivencias de nuestro entorno.

Ninguno de sus filmes hubiese tenido la misma resonancia para nosotros si se hubiesen filmado bajo el estilo de otros directores. El propio Subiela ha tocado esa cuestión cuando se le ha preguntado acerca de la industria del cine en Latinoamérica: “(...), creo que nuestros filmes están por debajo de otras formas de expresión artística: aún no tenemos un Juan Rulfo o un García Márquez haciendo películas”. Y ello constituye una apremiante verdad que a lo largo de los años nos conduce siempre al mismo callejón. Grandes y laureados filmes se han realizado en Latinoamérica, pero el lenguaje de nuestro cine no ha salvado –excepto en pocas obras- el reto de transmitir la vasta dimensión en que existimos. Es ahí donde Eliseo Subiela ha hecho su mayor aporte asumiendo el riesgo de envolver sus historias de un hálito poético. La fantasía ilimitada, la magia de cada texto pronunciado en el instante preciso, bajo el ambiente apropiado; lo que en conjunto completa el lado artístico del trabajo y acrecienta el interés del espectador hacia sus primeras obras.

El enfoque cinematográfico dado por Subiela a la poesía constituye con toda seguridad un estilo que fotograma a fotograma se impone a la hora de abordar la temática poética en el cine.

En este punto es necesario abordar, desde la teoría, las definiciones que tienen que ver con la segunda parte de la obra de Eliseo Subiela y que están enmarcadas en el título de esta disertación. Nos referimos a las últimas películas del cineasta argentino y que están definidas por el término de ‘melodrama comercial’.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, la llamada teoría del autor -que designa la tendencia crítica que respalda a la actividad de un grupo de cineastas que son responsables del resultado total de una película, (el francés Francois Truffaut aseguró que este nuevo tipo de cine “se asemejaría a la persona que lo hiciese, no tanto a través



del contenido autobiográfico como merced a su estilo, que impregna al filme con la personalidad del autor)”<sup>(28)</sup>- se impuso como contraparte del cine comercial. Este último se refiere, como apunta Román Gubern, a la esencia básica del cine; pues desde su nacimiento, el cine ha implicado para su manufacturación una serie de procesos con costos elevados que han situado a los productores y financistas de una película en una posición de inversores que temen no poder recuperar la cantidad de su inversión inicial y que han optado por la repetición de fórmulas triunfadoras, como el star system que ha llenado de estrellas reconocibles en la gran pantalla o el remake, es decir rehacer películas que han triunfado comercialmente en otras épocas, con el principal objetivo de obtener ganancias de los fanáticos y espectadores.

El innegable objetivo comercial de una película supone una contradicción, tristemente habitual, que suele oponer la naturaleza del cine –formidable instrumento de cultura, de presión ideológica y propaganda para las masas- a los intereses de los financieros que rigen los destinos de producción.<sup>29</sup>

Hemos delimitado la obra final de Subiela dentro del concepto de melodrama comercial. Definido el segundo término nos centraremos en explicar las referencias del primero. Tanto en literatura como en cine, el melodrama busca conmover fácilmente la sensibilidad del público mediante la exageración de los aspectos sentimentales, tristes y dolorosos. En la medida en que aceptemos que el arte es reflejo de la vida, debe parecernos lógica la elección del concepto de melodrama y su revisión a la luz de la obra de artistas contemporáneos, como supone gran parte del cine latinoamericano. Este término que procede del griego y significa ‘drama cantado’ ha sido definido por Jean Jacques Rousseau, creador del considerado primer melodrama, *Pigmalión*, como “un

---

<sup>28</sup> Stam, Robert. *Teorías del cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001, p. 107.

<sup>29</sup> Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen. 2000, p. 11.

tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntos, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada para la frase musical”.

En estos relatos, el mundo se divide en buenos y malos, y se conmueve al público con recursos efectistas. Los personajes no tienen posibilidad de elección. Las situaciones son inverosímiles: la gama va de la desgracia absoluta a la felicidad.

Como dice Silvia Oroz en su libro *El cine de las lágrimas de América Latina*, si en el melodrama norteamericano el arquetipo de la villana es encarnado por una morocha, que en los Estados Unidos se asocia con el ícono latino de sexualidad explosiva, en América Latina la operación es al revés, y la que carga con esa sensualidad aluvional es la rubia, por tratarse de un tipo físico más infrecuente.

Hay un modelo central del género en Latinoamérica: el melodrama de madre. Este es un tópico que no proviene de la herencia de Hollywood, y que circuló y circula en varios países, especialmente en la Argentina y México: *Madre querida* (1935), de Juan Orol, *Pobre mi madre que rida* (1948), de Homero Manzi y Ralph Pappier, *Madreselva* (1938), de Luis César Amadori.

Sin embargo, en el cine resulta bastante difícil establecer la categoría temática del melodrama. La razón es bien simple: sus estrategias estilísticas y sus cualidades argumentales (sentimientos desaforados, golpes de efecto en la línea dramática, redención de los personajes a través del afecto, preeminencia del estereotipo folletinesco o novelesco) son aplicables a la inmensa mayoría de las películas existentes.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Historia Universal del Cine. Madrid. Fascículos Planeta. 1982. Tomo II, p. 38.

### Capítulo III

#### 3. La trilogía poética de Eliseo Subiela

*“El poema gana si adivinamos que es la manifestación de su anhelo,  
no es la historia de un hecho”*

Jorge Luis Borges

##### 3.1. El análisis fílmico

El semiólogo Christian Metz solía distinguir dentro del análisis textual de un filme dos elementos fundamentales: la teoría cinematográfica (el estudio del lenguaje cinematográfico per se) y el análisis fílmico. Si el lenguaje cinematográfico es el objeto de la teoría cine semiológica, el texto es el análisis del análisis filmolingüístico. Para Metz, el análisis textual explora la malla de códigos cinematográficos (los distintos tamaños de planos, los moviminetos de cámara, el sonido fuera de campo) y extracinematográficos (binarismos ideológicos como naturaleza-cultura, masculino-femenino), tanto a través de una serie de textos como en el interior de un solo texto. Todas las películas son, para Metz, lugares de mezcla; todas ellas emplean códigos cinematográficos y no cinematográficos. No existe ninguna película construida únicamente a partir de códigos cinematográficos; las películas siempre hablan de algo, incluso en los caos en que, como sucede con gran parte del cine de vanguardia,

solamente hablen del propio dispositivo o de la experiencia cinematográfica o de nuestras expectativas convencionales respecto a dicha experiencia.<sup>31</sup>

El lenguaje del cine lo componen infinidad de elementos y de signos. Las imágenes, las palabras, la música, el color, los sonidos, y también la forma de mezclar las imágenes, la posición de los actores, y miles de ingredientes y piezas que es imposible enumerar totalmente. Se compone así una nueva forma de contar las cosas, de hacer narraciones y de expresar mensajes. El cine es un instrumento de comunicación de masas, muy potente y fascinante.

Dentro de los componentes no cinematográficos a los que se refiere Metz cabe apuntar elementos propios de cada contexto sociocultural al que se refiere la obra y en el que está envuelta la vida de cada cineasta. Estas consideraciones que pertenecen al fondo de una obra son propias de cada película y deben ser analizadas comprendiendo cada período histórico y los referentes en los que sitúa la historia de la película, pero al mismo tiempo se debe entender el momento al que corresponde cada artista como individuo perteneciente a una sociedad.

Por otro lado, los elementos que componen la forma de la película, aquellos componentes cinematográficos que son los que permiten que una película sea realizada y que están enmarcados dentro de una clasificación de recursos técnicos, están definidos dentro de varias categorías claras que son enunciadas a continuación y que, precisamente, son los aspectos a evaluar la parte técnica de una película dentro del proceso del análisis fílmico.

---

<sup>31</sup> Stam, Robert. *Teorías del cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001, p. 220.

**El sonido.** La banda sonora de un film está compuesta, esencialmente, con cuatro grandes tipos de sonidos: La palabra, la voz en off (palabra fuera de campo), la música, la palabra presente en las letras de los musicales, los ruidos.

**El tono y el color.** El grado de luz que un objeto absorbe o rechaza dará como resultado, en la imagen, unos valores de tono que irán desde el blanco al negro, pasando por una serie de grises. Toda la gama de tonos posibles constituye la escala de tonos. El color sirve para centrar la atención, favorecer el ritmo en la narración y en el montaje, y expresar con más fuerza ciertos momentos. Existen varias formas de trabajar el color en el cine: el color pictórico, el color simbólico, el color psicológico, el color y la perspectiva.

**La composición de la imagen o fotografía.** Es la armónica distribución de los objetos dentro del cuadro. El objetivo de la composición de la imagen en un encuadre, es que la mirada del espectador encuentre con rapidez y precisión el objeto importante, y comprenda claramente el significado. La composición establece un centro de atención.

**La estructura narrativa de un filme.** La trayectoria de la acción se rige por la continuidad narrativa. Esta debe ser fluida. El paso de un conjunto de encuadres a otro debe permitir un relato claro, fluido, que permita incluso saltos en el tiempo. Y pese a ello la historia se comprenda.

**El montaje.** Es la ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato. Es una instancia en que las filmaciones aisladas, comienzan a ensamblar una sola historia.

**La escala o filmación.** El cine tiene características e imagen propia, diferente de las de las artes plásticas e incluso las fotográficas, porque la imagen fílmica no acaba en sí misma, exige el paso de una imagen a otra; está en movimiento. La imagen cinematográfica no es una mera reproducción de la realidad, sino una interpretación y reelaboración de ésta. Ello hace que cada director, al crear sus imágenes, consiga expresar una misma idea de una forma diferente a la de otro. En las filmaciones se utilizan diversas técnicas que se relacionan con la forma de disponer las cámaras y hacer la toma.

**El guión.** Es un esquema, una estructura, que ordena el relato de una historia.<sup>32</sup>

### **3.2. *Hombre mirando al sudeste***

La filmografía temprana de Eliseo Subiela demuestra que estamos en presencia de un artista. Su lente no capta la realidad como se nos presenta a diario. Su mirada enfoca la poesía de lo cotidiano volviéndose más aguda, adentrándose en el laberinto de lo posible, sugiriendo a través de la imagen fílmica una polisemia tropológica trascendente a lo universal.

*Hombre mirando al sudeste* es el primer eslabón de la cadena que nos llevará a demostrar nuestra hipótesis. Es una película de sugerencias, sutilezas y poesía. Sin apelar al efectismo tecnológico, la selección de imágenes le concede un carácter mágico espiritual a cada una de las atmósferas de la película. La relación de lo real y lo imaginario, la recreación de un mundo onírico, presente en lo surrealista, el uso de la

---

<sup>32</sup> Katz, Steven. *Plano a plano, de la idea a la pantalla*. Madrid. Plot Ediciones. 2002, p.159.

metáfora, el simbolismo que aparece en escenas y personajes y el símil, aportan al filme diferentes niveles de lectura: parábolas religiosas, metáforas sobre la vida en Argentina en la época de la dictadura militar, una historia de ciencia-ficción. Nos encontramos en presencia de una estética diferente, nos presenta el lenguaje cinematográfico de la poesía. A Subiela no le preocupa conducir su trama por una vertiente unilateral, única y se place en multiplicar los acertijos que cada vez hacen más rica y enigmática la historia.

La idea del filme surgió a partir de las propias experiencias del director: primero, su observación atenta de un individuo que pasaba largas horas mirando en dirección al sudeste –aunque en realidad miraba hacia la ventana de su ex esposa-; segundo, un papel que encontró entre sus notas: “Un hombre llega a un manicomio diciendo que viene de otro planeta”. Estas dos claves sirven para concebir la trama <sup>33</sup>: Un individuo aparece súbitamente en un sanatorio –que por demás existe realmente en Buenos Aires-, afirmando ser un emisario de otro planeta, y es a partir de este momento que la acción se desencadena, siendo testigos de una particular e íntima relación psiquiatra-demente, cuya riqueza dramática impide que el guión devore la personalidad de sus protagonistas. Desde la primera secuencia, la película nos ofrece medidas dosis de intensidad visual, diálogos precisos, apoyados en una acertada banda sonora, todo un conjunto dispuesto a sumergirnos en una atmósfera en cuya elaboración juega un papel importante el hábil manejo de los recursos expresivos del cine. Con ello se logra un auténtico poema sobre la condición humana, sobre la degradación de unos y la grandeza moral de otros.

---

<sup>33</sup> La trama de una obra literaria, teatral o cinematográfica alude a su argumento, a lo que la obra trata. Para el filósofo griego Aristóteles la trama era el principio esencial de la tragedia. Su trama unificada se componía de tres partes: el planteamiento, el nudo y el desenlace. Cuando decimos que una obra tiene una trama interesante nos referimos fundamentalmente al nudo donde se plantea el problema; sin embargo, el desenlace puede aportar a la trama un encanto particular, sobre todo cuando es inesperado. Vale, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1996, p. 178.

El verdadero propósito del cineasta es denunciar la estupidez, la banalidad, la frialdad, la indolencia, la falta de conciencia social y el consumismo del delirante mundo que se estaba construyendo a fines de los ochenta en Argentina y por qué no decir, en el resto del mundo.

De allí es que *Hombre mirando al sudeste* cautivó a los jóvenes argentinos que por esos años no iban al cine a ver películas propias y convirtió esta cinta en un fenómeno muy bien recibido por el público.

El éxito de este filme, radica en su canto en contra de la desigualdad social, de la arrogancia del ser humano y de la ineficiencia de la psiquiatría en enfermedades mentales graves, como la que padece Rantés.

*Hombre mirando al sudeste* es una película descreída, profundamente escéptica, triste y crítica hasta la médula con el ser humano y con el mundo que habita.

La aparición de Rantés en el sanatorio es como un terremoto que pone fin a la resignada y aburrida existencia del Doctor Denis, un médico sumido en una crisis de identidad en la que se aferra a su saxofón como vía de escape a su espiritualidad atormentada y a recetar píldoras como respuesta a una vieja costumbre del oficio. Los razonamientos de Rantés, su presencia, su conducta, lo coloca en guardia y lo conduce posteriormente a lo largo de un laberinto de sucesos que invadirán su soledad, induciéndole una serie de reflexiones sobre el mundo, el ser humano y los roles que le otorga la sociedad.

El objetivo fundamental del “extraterrestre” es la salvación del hombre. Aspiración tan cara que le costará la vida en un medio hostil y opresivo como es el del asilo, dividido en personas menesterosas y directivos que no dan nunca la cara. Rantés actúa por el bienestar y la liberación de los primeros para sucumbir a manos de los segundos, a pesar de la transformación de conductas y valoraciones implícitas en el humanismo que pregona. El Doctor Denis es alcanzado por las cualidades filantrópicas presentes en la



misteriosa personalidad del paciente trastocado en Mesías, pero su actitud cambiada bajo estas circunstancias no trasciende los límites rígidos que impone la jerarquización, el sanatorio.

¿Cómo logra traducirse la tensión de este argumento en una imagen de fuertes matices líricos?

El tratamiento poético comienza desde la construcción de la fábula, Rantés -Hugo Soto, el ya fallecido actor- es un contenedor de signos que provoca en nosotros múltiples asociaciones: ha llegado el salvador, el protector, el psiquiátrico, el intelectual, el extraterrestre, el poeta, en fin. Estamos frente a un juego analítico, metaforizado por una gran carga simbólica, un hombre sin lugar de procedencia, lleno de enigmas, de planteamientos profundos y contundentes, con una obsesión fija: a ciertas horas, parado en el centro del patio, se orienta al sudeste e inmóvil, permanece durante horas, transmitiendo, según él, información hacia su planeta lejano.

Así mismo, el trabajo corporal que realiza Subiela con los actores apoyándose en el uso dramático de la iluminación a través de constantes contrastes de luces y el uso de la cámara en picada, está lleno de plasticidad y evoca en nosotros imágenes como “La Piedad”<sup>34</sup> y “El descendimiento de Cristo”<sup>35</sup>.

La ambigüedad y la simulación están presentes de alguna manera en el personaje de la “Santa” quién aparece sin previo aviso, cargada de juicios e incógnitas destinadas a poner en juego el ingenio del espectador. Este personaje se inicia en el filme en un momento clave: luego su presencia añade una nota más de misterio a lo que ha venido

---

<sup>34</sup> “La piedad” es el último cuadro del maestro italiano Tiziano, acabado por Palma el Joven. Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo, y fue pintado hacia 1573-1576, encontrándose actualmente en la Galería de la Academia, en Venecia, Italia.

<sup>35</sup> “El descendimiento de Cristo”, conocida en italiano como *La Deposizione*, es considerada generalmente la obra maestra del pintor renacentista italiano Rosso Fiorentino. Este panel mide 333 cm de alto y 196 cm de ancho. Está datado en el año 1521. Pintada inicialmente para la catedral de Volterra, actualmente se conserva en la Pinacoteca Comunale.

sucediendo. Finalmente se entregará con amor al Doctor Denis. La “Santa” posee una carga de nostalgia que indudablemente tiene un antecedente en la “Maga” que aparece en *Rayuela* de Julio Cortázar. Sus textos, sus miradas, nos obligan a descubrir un mundo misterioso, un mundo cargado de símbolos, entre ellos el cambio de zapatos que ella hace cada vez que entra y sale del hospital, puede interpretarse como una especie de rito en un lugar santificado, aunque el mismo Subiela reconoce no saber el significado de esta acción <sup>36</sup>. Otra alegoría de fuertes matices líricos, la encontramos en las escenas en que la “Santa” expulsa el líquido azul por la boca siempre que se emociona.

*Hombre mirando al sudeste* puede tomarse como una película compleja. Sólo en virtud de referirse a nuestras complejidades, no es su fin abarrotarnos de sucesos imprescindibles sino el de invitarnos a mirarnos desde afuera, como lo hacen Rantés o la “Santa”. Su poesía radica en eso, en la propia intención metafórica del desdoblamiento personal, el asumir al mundo con otros ojos. Y ello, obviamente, reforzado con un ritmo acertado, con una atmósfera melódica y con imágenes de profundo lirismo y significados diversos. Subiela suele hablar de sus películas como “una cebollita con diferentes capas”, o sea, una obra que permita la variedad de lecturas precisamente por lo amplio del abordaje temático, la exuberancia del conflicto y la presencia de símbolos.

Las afirmaciones de Rantés sugieren una reflexión filosófica y moral sobre la condición humana y trascienden la problemática argentina. Existen interpretaciones religiosas del filme, en cuanto a simbologías que bien pueden interpretarse en la propia presencia de Rantés como una versión moderna y apocalíptica del mito de Cristo. La concepción de Subiela de un “Cristo cibernético” que viene a ayudar a los hombres, un ser que expone sus consideraciones ubicándose en un plano eterno al de la raza humana –Jesús respecto

---

<sup>36</sup> Fuente: Sitio oficial del director de cine argentino *Eliseo Subiela*. [www.eliseosubiela.com](http://www.eliseosubiela.com).

a los pecadores-, ha quedado testimoniada en una de las secuencias más interesantes del filme: en una cafetería, por efecto de la telequinesis, definida como la capacidad para mover objetos o modificarlos utilizando la energía de la mente sin entrar en contacto físico en momento alguno. Rantés entrega un plato de comida a una familia pobre, con ese aspecto nos introduce en una atmósfera de tensión.

Rantés se interesa por el poder de la inteligencia, pero se conduce de su mal empleo, el conformismo y la barbarie espiritual que sigue consumiendo a los hombres, esos mismos hombres que no lo entenderán y lo aniquilarán guiados por un absurdo juicio de la razón ajena, aunque un papel político-social yendo en contra de los valores sociales y existenciales del doctor Denis y de los propios métodos de la psiquiatría.

En *Hombre mirando al sudeste* existe un juego constante con la intertextualidad. El término que fue empleado por primera vez en los años sesenta, sugiere que todos los textos son tejidos de fórmulas anónimas inscritas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes e inconscientes, refundiciones e inversiones de otros textos. La intertextualidad permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y otros medios de expresión, tanto populares como eruditos. La intertextualidad relaciona al texto singular con otros sistemas de representación.<sup>37</sup>

En la película de Eliseo Subiela existen citas literarias que hacen referencia al escritor argentino Julio Cortázar en el nombre del médico, que apela a un seudónimo del escritor, el saxo de *El perseguidor*. También encontramos el homenaje a Philip Dick (en el nombre de la “Santa” Beatriz Dick) que podría ser también la Beatriz de Dante. Una vertiente poética e imaginativa que hace referencia a Bioy Cáceres, cuando Rantés asegura que es una imagen y por lo tanto no puede sentir, afirmando que es producto de una proyección. El doctor Denis investiga hasta encontrar el libro *La invención de*

---

<sup>37</sup> Stam, Robert. *Teorías del cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001, p. 237 – 239.

*Morel*, de Bioy Casares, de ahí el argumento abre nuevamente diferentes interpretaciones.

Por otra parte, el libro *Plan de evasión*, del ya citado Bioy Casares se plantea la fantásica posibilidad de: “la investigación de los sentimientos a través de los genes, la visualización de los sentimientos a través de los genes, la visualización de los sentimientos en las personas, tal y como si fueran elementos físicos...”. Una de las secuencias de la película muestra a Rantés cuando decide estudiar la codificación de los sentimientos, en los cerebros humanos, evidenciándose así la materialización plástica de la cita literaria precedente.

La escena de la sinfonía provoca una catarsis en el espectador: Rantés asiste a una audición de la novena sinfonía de Beethoven que terminará en una ceremonia eufórica cuando sube al podio y dirige la orquesta provocando al mismo tiempo, una rebelión en el sanatorio. Consideramos esta secuencia una de las más emotivas del filme, donde el lirismo, el surrealismo y el simbolismo se tocan entre sí. Este sería el momento donde los recursos expresivos juegan su mejor rol, expresado en la atmósfera y en los ambientes provocados por el uso de los claros oscuros: la alegría presente en los rostros deformados de los internos por la lente de la cámara y la música como elemento fundamental y generador que podemos considerar como el clímax de la película y una de las escenas más emotivas.

Abordemos, pues, *Hombre mirando al sudeste* desde la posición más clásica que reside en analizar su carga de introspección humana. Indudablemente, Rantés nos lleva a ello emitiendo desde el inicio y hasta su muerte diferentes juicios que brotan con una sonoridad espacial y poética. Con la seriedad más grande del mundo le habla al doctor Denis de sus contactos extraterrestres. Rantés al hablar hace sus reflexiones filosóficas y parece un loco por lo que dice y en la forma que lo dice. El doctor Denis en un principio

rebate sus ideas desde la óptica fría del especialista acostumbrado a lidiar con dementes. Intenta aplicar la técnica aprendida en sus manuales psiquiátricos pero poco a poco irá acostumbrándose a su conducta, a sobrellevarla e incluso perecerá al hechizo de su paciente. Es obvio que el espectador no permanece fríamente en su butaca contemplando la trama también irá identificándose con el protagonista, interiorizando el filme por medio del lirismo presente en sus diálogos, en las imágenes y en el particular desempeño de Hugo Soto, cuya capacidad expresiva para transmitir con el físico tiene la cualidad insondable del alma y que quedará reafirmada en la siguiente producción de Subiela, *Últimas imágenes del naufragio*. De ahí infiere la importancia que adquiere en los largometrajes de Subiela la fuerza del diálogo y la personalidad de sus protagonistas como uno de los pilares fundamentales de su estilo poético.

Lo lírico en la película está dado por la figura humana; cada plano es un significado de la soledad, de la desesperanza, del amor; locaciones metafísicas, un sanatorio que permite deslindar lo real de lo ilusorio, independientemente de que el propio tema de la locura (alejamiento consciente e inconsciente de la llamada “realidad”) es un juego dramático apasionante.

La luz que ilumina los rostros y cuerpos es poesía como lo es la trascendencia de la mirada de Hugo Soto en su papel. Su inmutabilidad, su “no sentir” provoca en nosotros paradójicamente una identificación total. Su inexpresividad alcanza la expresividad.

Hay además diferentes lecturas relacionadas con Argentina de la dictadura militar, represión institucional, profesionales como instrumentos del sistema, el sudoeste como referencia a las Islas Malvinas y a Junín.

En un mensaje que plantea más o menos lo siguiente: vivimos inmersos en una cotidianidad falsamente civilizada y auténticamente cruel, es el mensaje que seguirá latente alrededor de las historias que Subiela y a su vez la de una nación sacudida por

dolorosas etapas políticas a las que no permaneció indiferente la generación de los ochenta y a la que habrá de volverse una y otra vez donde quiera que se expongan elementos del realismo contemporáneo.

### **3.3. *Últimas imágenes del naufragio***

Si antes Subiela reflejó importantes elementos del comportamiento humano vistos desde el prisma de un “demente-extraterrestre” y aprovechando las analogías claves entre un manicomio y el mundo real, ahora se lanzará de lleno a la realidad para indagar con mayor profundidad en la naturaleza de los que viven y padecen en ella. Subiela se explica: *Últimas imágenes del naufragio* es mejor producción que *Hombre mirando al sudeste*, más profunda en su reflexión (...), sencillamente es larga y distinta a la otra, aunque en algún sentido la casa de familia en *Últimas imágenes del naufragio* bien pudiera ser el hogar de Rantés, que desconocíamos, no?”, “Estilísticamente continúa con una búsqueda que inicié con *Hombre mirando al sudeste*, aunque esta va a tener una carga más fuerte y simbólica.

Con esta nueva realización se alude, no sólo al naufragio individual, sino también al colectivo y al de la familia, todos presentes en un juego emblemático ligado a los aspectos socio-políticos, una metáfora sobre la pérdida de valores en la familia; da la posibilidad igualmente de una multiplicidad de lecturas. Aparecen representados los conflictos entre el intelecto y la realidad, entre el fracaso y la esperanza.

Este largometraje trasciende internacionalmente, y en países como Francia y Canadá provocó reacciones en las que estas referencias tomaron sentido universal, y pudo hablarse hasta de “planeta naufragado”.

No obstante, permanece inalterable la línea estratégica presente en *Hombre mirando al sudeste*, o sea, la del individuo hurgando en la vida de sus semejantes.

En la secuencia inicial del filme se nos presenta al narrador en una declaración de autodefiniciones personales: un ser que sobrevive en una atmósfera campestre, antecesora al argumento que, posteriormente habrá de desarrollarse en espacios de tristeza. La cámara no revela la identidad del receptor: en última instancia, el espectador es el que asume el papel de oyente.

Ahora en lugar del psiquiatra tenemos a un vendedor de seguros, Roberto, (Lorenzo Quinteros), que sueña con escribir una gran novela, mientras que del otro lado no tendremos al “extraterrestre” o a la “Santa”, sino nos presentarán a todo un micromundo de esa sociedad en crisis, pero tan rica en caracteres disímiles que Subiela les propone diseccionar. A la cabeza de este se encuentra Estela, una muchacha curiosa que se vale de falsos intentos suicidas para conseguir clientes que le inviten a una comida o le den algo de dinero. Detrás de ella está su familia.

Roberto, quien la ha salvado del presunto suicidio, escucha por boca de ella la verdad de su actuación, lo cual le produce un insaciable deseo de adentrarse en la vida de esta mujer, considerando que allí está el tema perfecto para su novela. Por medio de un pago le propone a Estela colaborar con su libro, abriéndole las puertas de su universo.

Se aprecia en la secuencia descrita anteriormente logros formales -bajo una evidente influencia de Godard-, mediante el uso de juegos con la cámara como el plano-contraplano de una conversación donde sólo nos presentan las espaldas de los protagonistas.

De esta manera, empieza una relación (digamos profesional) desembocando en un romance que incidirá decisivamente en la personalidad de ambos caracteres. Roberto, quien lleva una resignada vida matrimonial junto a su esposa, se deja arrastrar oyendo

los gritos de ayuda, por el impresionante ambiente que rodea a Estela, yendo aún más allá del mero interés literario del principio, en tanto Estela se revelará de su “papel literario” buscando una dimensión más humana a los ojos de Roberto. Poco a poco este irá sumergiéndose en el mundo surrealista de los arraigados, contagiándose con el país de los muertos donde sobrevive la familia de Estela (cuya vivienda está precisamente pasando un cementerio); empieza sus viajes en el subterráneo y queda atrapado en una red, por el misterio, la fantasía, la locura y la violencia inherente a un núcleo familiar descompuesto, en descenso hacia el pasado, aferrados a esperanzas: por eso sobreviven como náufragos.

Existe también una madre dominante que vive esperando el regreso de su esposo, padre que ha abandonado a sus hijos y del cual solo obtendremos referencias a lo largo del filme. En torturante acecho la familia lo rememora aunque a veces solo sea para desearle el final. Subiela se vale de recursos apoyados en la metáfora como el de aquel retrato de familia en el que el padre hace presencia únicamente por medio de una sombra que nos transmite el sentido del abandono y desamparo en el que se hallan sus parientes.

Uno de sus hijos, Claudio (Hugo Soto), empeñado en eliminar palabras de su mente por considerarlas sucias e imposibles (como “casa” y “saber”) y que defiende su cobardía como medio de supervivencia; Mario, un obrero, que construye un avión en la terraza de su casa y que finalmente materializará su sueño de volar con la oportuna ayuda de Roberto quien, al mismo tiempo, consigue superar las limitaciones a su propia aspiración en progresivas etapas que lo eleven del subterráneo a las alturas.

Indudablemente, estamos en presencia de otro malabarismo simbólico que alude a la posibilidad de autorrealización del ser humano siempre que establezca contacto con semejantes de similar valía espiritual, más allá de las distinciones psíquicas, de carácter



o de las condiciones vivenciales que lo sitúan en los distintos rangos de la escala social. En ese aliento de fuerte carga ideal el factor unificador dentro del mundo casi desecho. El tercer hijo ofrece el último ejemplo de la identificación del escritor, con los pesares de una comunidad golpeada por el marginalismo. José enfrenta la sumisión con una postura rebelde y delictiva, justificada con “planteamientos filosóficos”. Hace de Roberto su cómplice, planean juntos un asalto, discuten en largas reflexiones filosóficas sobre la hipocresía y la falsa moral. En estos diálogos se transparenta el desarraigo paulatino del intelectual, la supeditación de la inteligencia frente a los avatares de la vida con sus diversas complicaciones.

Antes hemos hablado de la realidad, ahora, hablaremos de la presencia del surrealismo. En esta película se logran escenas con una atmósfera surrealista cargadas de opresiones y analogías, de códigos visuales que tratan de correr, correr a la par de los textos. En ese surrealismo se apoya ahora el halo poético de Subiela. Así en un plano general, la película constituye una prueba ejemplar del buen uso de los recursos expresivos en función de la atmósfera surreal. Apoyada excelentemente en una fotografía en la que predomina el claroscuro, diseño e iluminación al estilo del pintor norteamericano Edward Hopper y también en secuencias de clara emotividad, Subiela nos descubre la esperanza. Secuencias como la del subterráneo, la del domingo en que la familia baila “El organito de la tarde”, mientras Roberto permanece solo envuelto por una luz tenue, o aquella en la que el autobús transita con los pasajeros muertos, metáfora que cristaliza el cuestionamiento de la actitud transformadora, e incluso creadora, del hombre ante la vida.

*Últimas imágenes del naufragio* se realizó sobre la base de un sólido guión que asume un altísimo nivel literario. Como en su anterior película, Subiela insistirá en una

intelectualidad y apelará a la literatura, especialmente la sudamericana. *Los siete locos*, de Roberto Arlt, convocado por la clase social y la idea de salvación de los personajes.

En el filme, el escritor se complace durante un almuerzo en leer citas de un libro de Oliverio Girondo: “una forma de anunciar mi nueva película”- bromeó el realizador en una ocasión. El practica algunos “girondismos” en el personaje de Claudio o en los monólogos de Roberto; en realidad cohesionados artificios de imágenes verbales y visuales. El relato de los niños abandonados, el clima obsesivo del subterráneo nos introduce en el universo imaginativo de Ernesto Sábato. Existen coincidencias con la idea del vuelo como expresión de libertad y realización, presentes en la narrativa de Haroldo Conti, algunos juegos mentales Borgianos, etc.

Subiela, al exponer sus metáforas asociadas a la palabra como verbo lo hace con mordacidad y poesía, aunque por algunos momentos incurre en excesivas extensiones, reiteraciones y explicaciones orales que atentan contra el resultado artístico del filme. El desenlace, por su abrupta ruptura con el tono filosófico sosegado que se venía desarrollando no se articula muy felizmente con el resto de la cinta restándole coherencia.

Es importante mencionar la asociación de símbolos durante toda la película; símbolos cargados de fuerza, y por ende, produciendo el impacto emocional y el crecimiento espiritual: la cama que navega a la deriva, el avión de Mario, los pasajeros envueltos en nylon en el metro, etc.

Un elemento importante en la concepción de la cinta es la presencia de las citas bíblicas, característico del estilo “subielano”. Las particularidades de la técnica narrativa cinematográfica que hacen reconocible la labor de este realizador dotan a las referencias cristianas de este filme con un sentido explícito, alejado de la ambigüedad y del tropo que se aprecia en *Hombre mirando al sudeste*. Aquí por ejemplo, no hay personajes que

asuman la identidad, y por tanto, la actitud benefactora, desprendida, que se le ha atribuido a Cristo. En una secuencia, es Cristo quien desciende de la cruz para entablar diálogo con Estela en un coloquio explorador de intimidades. Mientras tanto, al final, se nos descubre la presencia de un niño en el que se nos devela la personalidad del oyente de la historia contada: aparece con los brazos extendidos en una parábola de la imagen del Mesías. Es inútil intentar captar un sentido unilateral de la historia de Cristo en estas secuencias; más bien, la multiplicidad de significados que emana de ellas insinúa la abundancia de interpretaciones por parte del público.

Con una poética muy particular, distanciada del antiguo realismo social con el que se venía representando la desesperanza, el encierro, la muerte como una catarsis, como un estado de transición hacia niveles ignotos, puede considerarse a *Últimas imágenes del naufragio* como un logrado acercamiento entre el cine poético y las zonas más agrestes de la sociedad y la vida.

### **3.4. *El lado oscuro del corazón***

Esta vez Eliseo Subiela se acercará a nosotros con una historia sumamente imaginativa, un poema donde la melancolía, la nostalgia, el sexo, el humor, la vida interior de los protagonistas están cargadas de espiritualidad, lo que nos conducirá a un estado cercano al delirio. Un claro ejemplo de sintaxis cinematográfica que refleja un universo personal.

Concebida como un homenaje a uno de los mitos literarios sudamericanos, Oliverio Girondo; la cinta reafirma este propósito al basarse en uno de los poemas del autor: *Espantapájaros I*.

Oliverio es un poeta automarginado, alienado, que anda por la vida buscando una mujer sin importarle su físico, la única condición que debe tener es, que sepa volar. El término alienado explica la naturaleza del personaje, sumido en la afanosa búsqueda de una espiritualidad más intensa, que Subiela simboliza en la mujer como una contraparte capaz de balancear positiva o negativamente la riqueza del individuo.

El filme nos cuenta la historia de esta indagación: “En un principio quería contar la historia de un tipo que busca una mujer capaz de volar. Eso es Girondo. El personaje de Oliverio encarna un poeta, un sobreviviente que no se banca la realidad, pero a diferencia de Rantés de *Hombre mirando al sudeste* no necesita sostener que viene de otro planeta para resistir”.

En la primera media hora de la película conoceremos a la mujer que lo hará volar, una prostituta de Montevideo, actriz en el escenario de la realidad -según el concepto de Subiela- que cobra cien dólares por noche fingiendo pasiones y ofreciendo ilusiones sin sentir las. Su contacto con Oliverio la lleva desde la autosuficiencia profesional hasta la recuperación del dolor.

La complejidad del personaje de Ana está dada por la contraposición de estos dos polos dispares; por un lado su condición de prostituta, y por ende, de ser marginada; y por otro, la profunda emotividad que emana su mundo interior. Por esta causa, el poder sugestivo envuelve a Oliverio, que se debate en un mundo poético, anhelado tras experimentar las insatisfacciones que le provoca su aprehensión del mundo.

La trama de la cinta se sustenta en el combate que habrán de entablar estos dos seres por la salvación de sus respectivos ideales. Oliverio empeñado en adentrarse en el mundo de Ana para conseguir su propósito de elevación interior. Ella, evitando a toda costa que se produzcan brechas en sus planes de reunir dinero para viajar a Europa con su pequeña

hija y comenzar otra vida y el medio que utilizan para enfrentarse será precisamente el de la poesía.

Subiela arma a sus protagonistas con excelentes poemas que corresponden de manera efectiva a cada uno de los procesos por los que atraviesa Oliverio. Vemos el personaje en plena calle junto a los limpiadores de autos recitando versos a cambio de un poco de dinero y, además, sosteniendo un diálogo con la muerte, corporizada en una mujer que lo persigue a lo largo de la historia-. La “Muerte” trata continuamente que Oliverio renuncie a su sueño de encontrar el amor que lo haga volar o incluso sosteniendo una conversación consigo mismo –logrado mediante un trabajo de montaje- que nos permite ver a los dos Oliverios enfrentados.

El empleo de los símbolos también encontrará en *El lado oscuro del corazón* su máximo esplendor. Prácticamente todas las ideas y personajes protagónicos del filme se convierten en símbolos: desde el Río de la Plata. Que separa Montevideo de Buenos Aires y representa el distanciamiento entre ambos, hasta la imagen de ellos volando sobre la ciudad, pasando por la secuencia en que Oliverio reconoce a su madre en la figura de una vaca que pasta en las fueras de Buenos Aires y con la que entabla una conversación, escena -esta última-, en la que se aprecian visos surrealistas. En lo que a ello concierne Subiela ha planteado: *“Buñuel marcó mi carrera, cuando filmo le rindo un homenaje permanente. A doradas situaciones ambiguas, el humor frío y el desdoblamiento de los personajes, los fantasmas son más importantes que la realidad”*.

La propia necesidad de entregarse refleja en otra secuencia pletórica de alegoría. Oliverio llega al prostíbulo vestido de traje y corbata, especie de uniforme o disfraz aceptado por la sociedad, equivalente a la decencia. Sin embargo, empieza a desnudarse ante Ana, a desembarazarse de la formalidad, demostrándole su propia limpieza del

alma en la desnudez de su cuerpo y en una de las más acabadas alegorías se arranca el corazón y se lo entrega.

Antes mencionamos la presencia de la muerte y este es otro símbolo que adquiere una dimensión humana por el fondo de prejuicios y conceptos que representa. No se trata sólo de la mera mortalidad; es la enviada de cuanto se interponga en las aspiraciones de Oliverio. Ella encarna la existencia resignada de los oficinistas, la felicidad material de los banqueros, el desamor, la desconfianza y la traición. La relación entre ella y Oliverio evidencia la lucha del individuo para alcanzar su satisfacción interior a toda costa, aún al precio de su bienestar material y físico.

Al incorporar a la muerte como un personaje más, Subiela añade al largometraje una dosis de nuevos significados: la muerte actúa sobre el destino de la protagonista de la forma más negativa, participa del triángulo amoroso Oliverio-Ana-Muerte, le busca empleos que maten sus sueños –recordemos que un hombre sin aspiraciones, y por tanto, sin esperanzas en la lucha por lo que se quiere, es un ser muerto- y constantemente le recuerda que todo su afecto de hombre enamorado debe volcarse en ella.

La progresión dramática del filme hará que la muerte se disuelva en la satisfacción plena que Ana logra insertar al suspirante espíritu de Oliverio. Aquí se vincula el mensaje de que el sentimiento es invisible con el lema ya presente en *Últimas imágenes del naufragio*: “solo el amor vence a la muerte”.

Otro importante símbolo es la cama piraña, el primero que nos ofrece la cinta y que consiste en un mecanismo diabólico situado a un lado de la cama donde duermen las mujeres con Oliverio y que las precipita al vacío tras los frustrados intentos de vuelo del poeta. Este agujero en el que Oliverio arroja a las mujeres víctimas de la infertilidad

imaginativa de su entorno, pero también será el medio por donde regresará al mundo, conseguido su añorado vuelo.

Todos estos símbolos se complementan de manera armónica gracias a la estructura poética del filme. En otro contexto podrían resultar excesivos y agobiantes, más aquí, casi todos son parte del código impuesto por Subiela para narrar la historia.

*El lado oscuro del corazón* puede considerarse el paradigma poético de su filmografía.

Por primera vez el guión va más allá de transmitir el lirismo por medio de la imagen, de la música o de la solemnidad de los textos. Esta vez el director pone en boca de sus protagonistas poemas de Juan Gelman, el ya citado Oliverio Girondo y Mario Benedetti, -quien interpreta a un marinero que recita a una prostituta su “Corazón coraza” en alemán-. Subiela asume aquí el riesgo de una estructura un tanto insólita: la dualidad diálogo-verso. No sólo otorgándole un rol protagónico sino convirtiéndolo en el sostén narrativo de la cinta.

Discurso artístico en el que las estructuras líricas son tan evidentes que puede clasificarse toda la realización como un extenso poema. De ahí que la literatura no solo es cita, sino parte componente esencial. Se han utilizado dispositivos propios de la literatura para envolver a la obra en una coherente integración de ambos lenguajes. No obstante, es imprescindible citar aquí los ejemplos que, unidos a los apuntados en un principio, dan a la obra que analizamos una dimensión universal: los créditos tienen como carta de presentación una cita de Dylan Thomas; “La pelota que arrojé cuando jugaba en el parque todavía no ha caído al suelo”, posible preámbulo a las incesantes exploraciones espirituales del protagonista para quien permanecen ocultas las respuestas a sus interrogantes. Pero también está la imaginación literaria que concibe la cópula como un viaje en montaña rusa, o la exposición de los sentimientos más íntimos con el

gesto de arrancarse el corazón para sostenerlo en la mano y entregarlo en un acto de emoción suprema.

La camaradería masculina es otro de los aspectos que aborda la película. El personaje central, Oliverio tiene dos amigos en compañía de los cuales se mofa de los que viven inmersos en la rutina que supone una vida sin horizontes. El escultor, Gustavo, trabaja sus obras basándose en la tesis de que la infidelidad humana es consecuencia de la sexualidad no resuelta. Sus extravagancias le llevan a esculpir unos genitales de gran dimensión –esculpidos originalmente por Hugo Soto-. Otra obra que materializa la figura de Cristo, expresando el Mesías las claves del amor corporal en una relación con la “Muerte” donde finalmente ésta no puede evitar su declinación como ente destructivo.

El proyecto de una poesía total que se articule con los medios expresivos del cine es la clave para comprender la génesis de un estilo “subielano”. Hay características unificadoras dentro del conjunto de su filmografía, breve pero conveniente desde la óptica de sus propósitos. Estos rasgos distinguen su obra dentro del panorama creador cinematográfico en Argentina, Latinoamérica y el mundo. Obras distanciadas del realismo habitual, estructuradas a partir de guiones con un fuerte influjo literario, presencia de escritores nacionales e internacionales, clásicos de la música, referencias a la creación plástica, fundamentalmente por medio de dos pintores Hopper y Magritte. Estas inserciones de resolución onírica signan la creación “subielana” por una de sus más evidentes influencias: el surrealismo.

Los epílogos de sus filmes se asemejan por la aproximación de los protagonistas a la sensibilidad del espectador. Una comunicación solemne sin que medien las palabras, se establece con el público sin que esto consiga mutilar los mensajes “conclusivos”. Rememoremos, sino, la mirada sugerente del protagonista en una de las escenas finales



de *El lado oscuro de la oración*, o el médico que pide respuestas a un Rantés enmudecido, en *Hombre mirando al sudeste*.

En los personajes protagónicos se encuentran atributos que sobrepasan el simple diseño con el que habrán de desenvolverse a lo largo de la trama. Con una formación cultural aceptable, es la dolida insatisfacción existencial la que los hace actuar como seres humanos que evolucionan en su perenne búsqueda de un bienestar que los reconforte. Las confrontaciones del doctor Denis, el escritor Roberto y el poeta Oliverio con el resto de los personajes, señalan el proceso purificador de sus atormentadas espiritualidades y pueden tomarse como hilo conductor de la trama.

El sosegado ritmo narrativo de las obras que se han citado en este trabajo parten por igual de la exposición de un tema inesperado, un extrañamiento situacional generado por alguna imagen: los amantes “magrittenses” sangrando en *Hombre mirando al sudeste*; el símil de los muertos en *Últimas imágenes del naufragio*; para continuar después con un contexto ligado en no escasa medida al realismo mágico latinoamericano, fértil terreno de citas intertextuales.

La abundancia de significados cubiertos por la amplia gama de representaciones figuradas que pueda aportar la imagen o el verbo, o la combinación de ambos, determina las trascendencias implícitas en las historias que el director se ha propuesto contar. El tema recurrente es el del amor, el del afecto y el de las relaciones humanas y sociales. Se introducen personajes protagónicos de una película a otra, con la misma imagen, pero con otros nombres, simbolizando así la continuidad de un universo que establece parte de los secretos de su estilo. El resultado ahora queda en manos del espectador y de la complicitad que establezca la imaginación con lo que ve.

## Capítulo IV

### 4. EL OCASO DE LA POESÍA

*“La fotografía es verdad y el cine es verdad 24 veces por segundo”*

Jean Luc Godard

Ante la arrolladora propuesta de lo que se conoce como Nuevo Cine Argentino, en donde nombres como Pablo Trapero, Lucía Puenzo, Lucrecia Martel y Adrián Caetano han vuelto a poner en el más alto estandarte a la producción fílmica del país del Sur, cabría la pregunta si la propuesta del cine de Eliseo Subiela ha quedado, nada más, como una fórmula caduca y nostálgica.

Las innovadoras propuestas de los jóvenes realizadores han trascendido el punto de partida de tendencias como el realismo sucio o el realismo contemplativo, para lograr generar una nueva visión de autor, ayudadas por la dinamización del Nuevo Cine Argentino, principalmente a través de críticas y notas en diarios y revistas especializadas, como las revistas *Film* y *El Amante cine*.

La proliferación de filmes, la obtención de galardones nacionales e internacionales y el interés que las realizaciones despiertan en Europa realimentan el entusiasmo de críticos de la prensa especializada, de la no especializada y de ciertos especialistas (historiadores del cine y conocedores de la teoría cinematográfica).

Sin embargo, aunque el cine reciente de Subiela ha estado acompañado del éxito taquillero la crítica no ha visto con buenos ojos sus últimos trabajos y los ha condenado reiteradamente acusando al realizador de cursi, repetitivo, melodramático y con evidentes orientaciones comerciales.

En una entrevista publicada en el diario El Comercio de Ecuador (ver la entrevista completa en anexos), cuando Eliseo Subiela vino al país en 2007 a dictar un taller en la Fundación Octaedro, el cineasta argentino habló sobre su obra, sus películas, la necesidad de contarlas y la poesía en su cine. “A veces la crítica me golpea, pero no me importa que me acusen de cursi”, abogó con transparente honestidad, reconociendo ciertas repeticiones que se han ido dando dentro de su filmografía, lo que pudo haber transformado una plena originalidad en una fórmula preconcebida.

Ante la pregunta del periodista que acusaba a su filme *Lifting de corazón* de ser una propuesta más ‘aterrizada’ que su anterior filmografía donde el cineasta volaba más, Subiela supo excusarse sobre este filme diciendo que se trataba de una película hecha casi que por encargo, aunque el guión había sido suyo. “Un día apareció un director y me ofreció hacerla. La idea era hacer una película de género, una comedia. Yo vivo del cine. A mí me encantaría hacer más películas por encargo (...). Pero me tienen un poco de miedo los productores. Es muy difícil que se me acerquen. Como tengo un estilo propio de hacer cine creen que no voy a aceptar un proyecto comercial. Se equivocan, lo aceptaría gustoso”.<sup>38</sup>

Según estas declaraciones se podría inferir que el propio cineasta reconoce concesiones dentro de su obra a favor de la aceptación del público y del éxito comercial. Lo que en Subiela fue alguna vez una inagotable fuente de inspiración en su última etapa creativa ha cedido en conocidos manejos convencionales que apostaban por el humor, el melodrama y en el reconocimiento hacia el cine de género y, por ende, de fórmulas.

Alguna vez el brillo de una obra tan importante como *Hombre mirando al sudeste* había dado para que Hollywood robe de forma descarada la propuesta “subielana” y tras trastocarla un poco y adaptarla a las exigencias y demandas del mercado estadounidense

---

<sup>38</sup> Diario EL COMERCIO, Sección Espectáculo, Sábado 10 de marzo de 2007.

se habían transformado en cintas de mediano vuelo como *Mr. Jones* (Mike Figgis, 1993), donde Richard Gere había podido mostrar su faceta más histriónica y la menos que regular *K-pax* (Iain Softley, 2001), de la cual el propio Subiela ha denunciado el descarado plagio, sin obtener respuesta satisfactoria alguna.

Pero tras la gloria creativa de su trilogía poética, la obra de Subiela ha ido transformándose y cediendo en un discurso, quizás más cercano para el espectador, pero que escapa de la notable clasificación que haría el cineasta ruso Andrei Tarkovski sobre los tipos de directores que imitan al mundo en que viven y los que crean su propio mundo y que denominaba “los poetas del cine”. Subiela deja de crear y de explorar los límites de la imaginación para imitar el mundo en el que vive. En sus películas más recientes la imaginación es sustituida por la representación, la significación de la imagen cinematográfica del último cine de Subiela está dada por la viveza representacional más que por la energía emotiva que deriva de ella.

Cabe recoger en este punto una reflexión al respecto. “En nuestros países la pobreza y la crisis económica agrade a la industria del cine: luego hemos sido educados por la cinematografía de otros. Esto no está del todo mal, ya que gracias a ello hemos aprendido y visto lo mejor que se puede cinematográficamente hablando. No podemos renegar de esas influencias porque es, al fin y al cabo, la cultura universal. Sin embargo, este hecho concreto tiene un peso muy grande cuando se trata de hablar de una nueva poética en el cine latinoamericano”.<sup>39</sup>

A partir de la captación mecánica de la realidad pueda conseguirse la plasmación de la sensibilidad poética. Recordemos, sin embargo, que la imagen fílmica está ordenada por planos y secuencias y que en tal organización la mirada selectiva del cineasta juega una función primordial. Los fenómenos captados por la cámara se articulan entre sí creando

---

<sup>39</sup> Agraz, Carlos: *Poética e imaginación en el Nuevo cine latinoamericano*.

una imagen que trasciende el marco del plano para crear una imagen global y aglutinadora: la imagen esencial.

A un mismo tiempo, es y no es la realidad que nos circunda; exactamente hay una transposición de los factores integrantes de la objetividad, a un universo mental único que le aporta sus rasgos distintivos, enriqueciéndola con signos de un sentido no tan diferente como imaginativo. Esta característica incrementa o sobredimensiona los aspectos emotivos de la realidad sin despojarlos de su apariencia.

No es una observación pasiva sino todo el conjunto de los pasos encaminados a conseguir la conformación de una atmósfera original, un universo que se desarrolla en su propio tiempo, una estructura independiente, muy cercana a la vida, una existencia impregnada de autodomínio, dignidad, pensamiento y sentimiento, que contiene a todo el género humano por el equilibrio de todos estos elementos. En este sentido, las últimas películas del realizador argentino dejan de lado la observación activa para intentar sobresalir entre los lugares comunes y los efectismos emotivos cayendo en melodramas fácilmente reconocibles y, por tanto, digeribles.

“Las imágenes por sí mismas no son suficientes; son muy importantes, pero no dejan de ser imágenes, lo esencial es la duración de cada imagen, lo que sigue a cada imagen. Toda la elocuencia del cine se fabrica en la sala de montaje”.<sup>40</sup>

Por sus resultados, el cine poético es el que desborda de una plenitud creadora y deja en el espectador una huella de reflexión y crecimiento espiritual. Todas las estructuras cinematográficas y los fundamentos que la sostienen se unen para contaminarnos de espíritu, lo cual se advierte en las propuestas conceptuales que anteceden la praxis y en el intento de escapar de convencionalismos. Es precisamente esa transacción entre los

---

<sup>40</sup> Welles, Orson. Citado por Andrei Tarkovski en *Esculpir en el tiempo*. Pág. 42.

convencionalismos y la plenitud creadora en donde el cine reciente de Subiela ha perdido cierta esencia que lo había catalogado satisfactoriamente como un director diferente y, en síntesis, como un autor.

“Cuando hablo de poesía, no estoy pensándola como género artístico. La poesía es una conciencia de un mundo, un modo de relacionarse con la realidad, de manera que la poesía devenga en filosofía orientadora de la vida”.<sup>41</sup>

El cine se ha transformado en el medio ideal para introducirse y reflejar los antagonismos y choques que acosan al hombre en su diario existir; estos conflictos han sido tratados por las artes que le precedieron, pero solamente el cine logra reproducirlos de la forma más abarcadora. Es incuestionable que el manejo del lenguaje cinematográfico pueda resultar deformante, toda vez que se trata de divulgar una ilusión con un destino masificado que puede proponerse y provocar conductas no deseadas. Dado que el choque de secuencias específicas con los ojos del público y su consiguiente secuela psicológica, el cine tiene la facultad de condicionar determinadas actitudes promovidas por grupos, clases o gobiernos.

El compromiso del director para con su público es lo que justifica su responsabilidad en el quehacer cinematográfico. Frente a la competencia del cine comercial, es necesario que el realizador preocupado por superar las analogías entre su mundo y la existencia palpable, asuma los efectos del poder movilizador, del poder inductor de ideas presente en su acto creador, para identificar al espectador con su realidad y los problemas que contiene.

La mayoría del público, acostumbrado a consumir películas comerciales, quedará “sacudido” ante aquellas que trasciendan la visión cotidiana de la realidad. El cine es un

---

<sup>41</sup> Tarkovski, Andrei: Ob. Cit. Pág. 10.

arte que actúa sobre los sentidos y puede llegar a disminuir la percepción sensible del mundo, o estimularla. En esto radica la diferencia entre los “espectadores entrenados” y los “no entrenados”: un filme con varios niveles de lectura no suscitará lo mismo que una película de historia llana y sin aristas. Una gran obra “es multifacética e indefinida como la vida misma. Un autor por lo mismo, no puede pensar que su obra será entendida de una misma manera y de acuerdo a como él la perciba: lo único que él puede hacer es presentar su propia visión del mundo para que la gente lo pueda ver a través de sus ojos, los del artista, compenetrándose así de sus sentimientos, sus dudas y sus ideas”.<sup>42</sup>

En Latinoamérica, el cine artístico, fruto del trabajo innovador de cineastas en perenne contacto con una verdad precisada de transformaciones profundas, ha tenido cultores con un elevado compromiso social, y particularmente, inclinados al empeño profesional. La poética en el Nuevo Cine Latinoamericano, constituye con toda seguridad, un estilo que, cuadro a cuadro, se impone sin pretender duplicar a cineastas que a lo largo de la historia han poseído la capacidad de crear una muy singular y personal poética: Andrei Tarkovski, Luis Buñuel, Orson Welles, Jean Renoir, Ingmar Bergman, por solo mencionar algunos. Aquí se habla de una fecundidad latinoamericana, que se nutre de un continente “mágico” donde lo real maravilloso se revela si nos adentramos en las vías que por él deambulan, con la honestidad del hombre americano. Es ahí donde los guiones encuentran las bases de sus historias. La literatura lo ha conseguido y con excelentes resultados. Por supuesto, que siempre existió y existe la confrontación de nuestro continente con la visión que ha ofrecido Europa -algunas enriquecedoras como el caso de Werner Herzog: *Aguirre, la ira de Dios*- y fundamentalmente la

---

<sup>42</sup> Mann, Thomas: “La montaña mágica” Ob. cit. Pág. 84.

cinematografía norteamericana: *Salvador*, de Oliver Stone; *La misión*, de Roland Joffé, *Taxi driver*, de Martin Scorsese. Y es ahí donde los cineastas latinoamericanos han alcanzado imagen y voz desde un sentir desde adentro.

Una comprensión de lo poético aderezó el cine de nuestros países anterior al proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano. Han quedado grabados en nuestros ojos como en la mala conciencia, diálogos así llamados poéticos y una considerada poesía de la imagen. Eso condimentó y llevó al delirio el cine llorón de charros, de rumberas, la versión latinoamericana de los “teléfonos blancos” italianos, la “denuncia social” y hasta las híbridas comedias que hicieron olas taquilleras y se establecieron como canon para un público subeducado. Allí también participó el remedo de la poesía, aunque fuera en su versión para andar por casa, era una extensión de la costumbre radionovelística, en lo referente al uso de la palabra, versiones de la pintura más relamida era la subyacente reducción de lo artístico, la apropiación de hallazgo de otras artes marcadas por la incapacidad de establecer hitos propios. Es ese kitsch largamente inyectado y asumido y que forma parte de una visión de la cultura inconducente y sin cuestionamientos, pero definitivamente nuestra.

Sin embargo, las nuevas propuestas llegaron más temprano que tarde, uno de los movimientos más fecundos del cine continental fue el Cinema Novo y su principal figura Glauber Rocha: “El surgimiento del Cinema Novo se debió a la propia urgencia y reclamo de una auténtica poesía, a la necesidad de revelar la dramaturgia verdadera antes maquillada por una falsa realidad. Fue también debido a las condiciones, artísticas, sociales y políticas, pero sobre todo a la lucidez de sus creadores. Los primeros rasgos del Cinema Novo comenzaron a percibirse desde los inicios de la década del cincuenta. Un grupo de jóvenes cineastas brasileños debate los proyectos de un cine social, un cine de autor, “sin studios”, con atmósferas reales, un cine contra las



producciones imitativas de Hollywood, contra el populismo mentiroso de las comedias de musiquita alzadas contra la inteligencia, lo intelectual y el escepticismo.”<sup>43</sup>

Glauber Rocha y el Cinema Novo fueron lo mejor de esta innovación estilística y constataron con sus propias películas que el nacionalismo no significa de hecho la xenofobia o rechazo de las influencias extranjeras, a la vez que acciona sobre el sufrimiento de una realidad afianzándose con los movimientos plásticos y literarios del país.

De esta manera se ha ido centrando la nueva poética del cine continental basado en la inteligencia y el aprovechamiento de la infinidad de épocas que están presentes en el tiempo latinoamericano. Así mismo, el tratamiento de los textos es pertinente en relación con las historias, que de alguna manera se aproximan cada vez más a los conflictos que hoy padecemos.

Otras formas muy interesantes de concebir poéticamente el cine se han dado en Cuba durante la década del sesenta principalmente, la experiencia creadora de Jorge Sanjinés en Bolivia y Carlos Álvarez en Colombia.

En Argentina han ido aprovechando cada sumatoria revitalizante; la inclusión del contexto tanguero, de la poética de la vanguardia, etc. La “poética del riesgo” en la obra de Pino Solanas, en la que se aprecia la construcción de un cine particular, del alma, “argentínísimo”, un filme del “cono sur”. Estructuras cinematográficas donde la música circunda el discurso y se convierte en “leit motiv” de la historia. El propio Solanas los afirma: *“como no iba a aprovechar este tesoro fabuloso de poesía y música y todo el sentimiento, las historias y el estilo que del tango emana”*. Es sintomático que con el

---

<sup>43</sup> Valdés, Zoe: *El desear poder querer*.

surgimiento del cine latinoamericano las cinematografías nacionales hayan adquirido discursos propios.

De esta manera, vemos como cada director impone una mirada y una forma de hacer un cine propio donde la poética es inherente a la contingencia del Nuevo Cine Latinoamericano. Los nuevos contenidos exigen nuevas formas. Sin embargo, la permanencia del discurso depende de las decisiones éticas y estéticas del realizador cinematográfico. Estas decisiones, que son tomadas en cada uno de las producciones, son las que terminan por definir hasta qué punto un director de cine es un autor y cuándo deja de serlo.

En su propuesta cinematográfica primaria Subiela quiere ofrecernos una imagen diferente que despierta la imaginación. El cineasta logra un cine totalmente poético, incluso cuando este intento en ocasiones puede resultar riesgoso. Existen algunas repeticiones en los continuos intercambios de poemas por billetes, secuencias sin relevancia, conversaciones diseñadas presuntamente para alargar el filme o la injustificada presencia de personajes, incluso dentro de su trilogía poética.

Y mucho más allá, en cintas como *Pequeños milagros* (1998) la propuesta poética comenzaba ya a tener un leve hedor a repetición. En *Despabilate amor* (1996), la poética y la política encontraban mayor cabida en el melodrama circunstancial, en las referencias personales y en la auto superación que en la poesía como tal. Y en *No te mueras sin de cirme ad ónde vas* (1995), la metafísica se volvía anticuada y lejana, dejando un amargo sabor debido a una temática forzada.

La constatación del desmejoramiento creativo se evidencia en una innecesaria segunda parte de *El lado oscuro del corazón* (2001), donde a través de un Oliverio con 10 años más, Subiela intenta destruir mitos masculinos como la infalibilidad sexual de su protagonista, interpretado nuevamente por Darío Grandinetti. Sin embargo, el propio

director ha defendido acaloradamente la película: “Además, en esta ocasión hay un mayor número de poetas representados en la cinta: Es más poética, aun más allá de los textos. Es una comedia romántica, pero más profunda. Hay más humor, pero también es más dramática”.

Sin embargo, la crítica ya no ha vuelto a coincidir con el cineasta, no solo la argentina donde el director empezaba a repetir sus malas calificaciones, sino la internacional, como del crítico del diario español El Mundo, que en su columna publicó: “(*El lado oscuro del corazón* 2) Se presenta como una prolongación un tanto forzada y gratuita de lo mismo que en su momento resultó ser una propuesta arriesgada (...) Con la excusa de la lírica, Subiela consigue ponerse realmente grandilocuente y da vueltas y más vueltas a sus hallazgos, prolongando en exceso las idas y venidas de un personaje”.

Además, la película cede desde el momento de su concepción financiera donde la lógica de la coproducción con la presencia del dinero extranjero impone personajes, interpretados por estrellas del mercado hispano como es el caso de Ariadna Gil, un gancho seguro para el público español.

La factura de varios telefilmes, dirigidos en 2002 con poca trascendencia para Subiela, concluye negativamente en la contemporánea y superficial *Lifting de corazón*. Un melodrama, lleno de excesos, realizado por encargo que, aunque tiene ciertos visos “subielanos”, se aleja de la esencia del mejor cine del argentino. Pero, en esta cinta, lo que más preocupa no es el tono ligero que acompaña al filme de estas historias que cuentan amores que se cruzan los unos con los otros, sino que con esta película Subiela deja de ser quien es para intentar entrar al mercado del cine. Es decir, el cineasta argentino permite concesiones con lógicas comerciales, lo cual contradice en absoluto la política de los autores.

Su siguiente filme tampoco fue bien recibido. Así escribía el crítico Leonardo D'Espósito, de la revista argentina especializada en cine *El Amante* sobre *El resultado del amor* (2007): “Qué problema Subiela: ya es casi un cliché decir que sus películas son malas. Pero no es animosidad personal: realmente lo son: como este *Resultado*... No cabe la menor duda de que Eliseo Subiela ama a sus personajes. Pero no con el amor de un ser humano por otro sino por el del dueño de una veterinaria por el perrito medio feo que nadie quiere comprar. Incluso es capaz de sacrificarlos con una lagrimita. Otra vez, el realizador publicitario cuenta una historia de amor con todos los lugares comunes y muchos adornos que arranca con toda clase de crueldades, como para que nos quede claro que se trata de un director digitando cruelmente sus imágenes (más bien pueriles) en lugar de una ventana a un mundo posible. Lo único rescatable (y ya lo deben de haber leído hasta el hartazgo, pero hay que ser justos) es el trabajo de los actores principales, Pfening y Castiglione, que le ponen algo de verdad a la película”.<sup>44</sup>

En *No mires para abajo*, Subiela vuelve a buscar coartadas literarias para justificar a sus personajes y enmarcarlos. Y si en *El lado oscuro del corazón* acudió a Mario Benedetti, en *No mires para abajo* empieza con una cita a André Breton: “En el tiempo que está por llegar a Eros incumbe restablecer el equilibrio roto en provecho de la muerte”.

La cinta explora las infinitas posibilidades del sexo tántrico; sin embargo, el pudor del director, impide una repetición de escenas y frena una sobredosis de lirismo, sonambulismo y surrealismo. El humor y la falta de grandes pretensiones llevan a la película hasta un final sin grandes conclusiones. En esta película, *El Amante* volvía a dar palo a su realizador: “*No mires para abajo*, en esta ocasión, no tiene a la luminosa Sofía Gala como protagonista, y lo que queda entonces es un compendio ridículo de sexos, conteos, actuaciones imposibles, imágenes risibles, fantasmas, sonámbulos, auras

---

<sup>44</sup> Revista de cine *El amante*. Buenos Aires. 2007.

y diálogos inenarrables”. Y Tulio Demicheli, crítico del diario español ABC remataba: “Subiela filma esta novelita tántrica con una puesta en escena y una fotografía manieristas y acarameladas”.

A falta de una continuación de un discurso claro que evidencia las posibilidades de la poesía en el cine, Subiela ha optado por dirigir sus últimas películas no como obras de arte ni como declaraciones de autor, sino como productos. Lejos ha quedado el tiempo en el cual el realizador podía afirmar con soltura: “Al principio, el cine era para mí, ante todo, el lugar donde más tiempo me pasaba con los ojos cerrados”. Quizás sea hora de volver a cerrar los ojos, rechazar la lógica comercial y volver a mandar la imaginación al poder.

## 5. Conclusiones

- Al inicio de su carrera, Eliseo Subiela constituyó uno de los ejemplos paradigmáticos en el contexto cinematográfico latinoamericano: nos presentó un cine con una estética muy personal, evidenciando a través de la carga poética de las imágenes por él creadas inherentes a la contingencia nacional y latinoamericana.
- El realizador, a través de su filmografía primaria, ha demostrado un cine sobre la vida, los afectos y el hecho literario. Cine emotivo que desarrolló metáforas visuales conjugando el simbolismo, lirismo y surrealismo.
- El mágico universo de las primeras cintas de Subiela ha demostrado ser genuino a la hora de narrar en imágenes historias del continente latinoamericano, donde lo real maravilloso se hace inevitable si nos adentramos en las vidas que por él deambulan.
- La poética de las primeras películas de Subiela se basa en mostrarnos el comportamiento humano, la psiquis, la desesperanza, el amor, el encierro, profundizando en los misterios de la creación en un estado intermedio entre lo real y lo ilusorio.
- Los problemas metafísicos y psicológicos de sus primeras películas son expresados poéticamente y con imágenes de extraordinaria belleza, que llegan a romper el estilo predominante del cine argentino de la época. Los temas tratados eran de orden universalista, como lo son el amor, la locura y la muerte, y quedaban abiertos a distintas lecturas e interpretaciones.

- La situación representada en la filmografía primaria de Subiela es una buena metáfora del hundimiento de la sociedad argentina, conservando los contenidos metafísicos y psicológicos.
- Sus primeras películas están abiertas a diversas interpretaciones, lo que obliga al espectador a implicarse en el filme. Subiela no cierra el sentido que quiere transmitir, no da demasiadas respuestas, por el contrario lo que brinda son interrogantes y lo hace a través de imágenes bellas, algunas cercanas al surrealismo, pero conservando un gran sentido de la estética.
- Podemos decir que Eliseo Subiela es un director que, en un primer momento, innovó al cine argentino a partir de la creación de mundos mágicos, leyendas, sin descuidar sus interrogantes filosóficos y minucioso cuidado del perfil psicológico de sus personajes a lo que le sumamos temas que son del orden universal como es el caso del amor, la locura, la muerte y lo espiritual.
- Ha habido un cambio sustancial en la obra de Eliseo Subiela en cuanto a sus últimas películas, pues la impresión de su enfoque poético al lenguaje cinematográfico que hizo que su obra primaria se convierta, cuadro a cuadro, en un estilo que se justifica y se impone, ahora se ha transformado en un tipo de cine que agota la fórmula, apuesta por la lógica comercial, pierde a sus personajes en clichés melodramáticos y cambia la profundidad simbólica por el mensaje cursi.
- Una de las principales razones para este cambio son las exigencias de un mercado que cada vez agota las posibilidades de exhibición de un cine diferente. Las multisalas

abarrota cada fin de semana las salas con estrenos de 'blockbusters' que provienen de Hollywood, acompañadas de un inmenso aparato de promoción y que han dejado sin oportunidad al cine nacional, de la misma forma que al cine latinoamericano.

- Existe un tipo de cine latinoamericano que responde a ciertas fórmulas de producción, como la presencia de estrellas internacional, los grandes escenarios y una narrativa basada en los estereotipos, y que ha logrado las películas que pertenecen a este tipo de producción tengan cabida en las multisalas.

- Las últimas películas de Eliseo Subiela han respondido a esta lógica de producción por lo cual se concluye en este trabajo que ha habido una involución en la propuesta cinematográfica del realizador argentino lo que ha significado un abandono a su condición de autor de cine para ser un realizador en busca de respuestas favorables del público, sobre todo en el ámbito comercial.



## 6.1. Bibliografía

- Balázs, Bela. *La estética del filme*. La Habana. Editorial Arte y Literatura, 1980. p. 212.
- Baldelli, Pío. *El cine y la obra literaria*. La Habana. Ediciones ICAIC, 1966 p. 360.
- Carpentier, Alejo. Letra y Solfa. *Cine*. La Habana. Ed. Letras Cubanas. 1989. 159. p.
- Couselo, José Miguel. *Historia del cine Argentino*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1984.
- Couselo, Jorge Miguel. *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Buenos Aires. Editorial Freeland. 1969.
- Feldman, Simón. *La generación del 60*. Buenos Aires Editorial Saroga, 1990.
- Field, Syd. *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión*. Madrid. Editorial Plot. 2000.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona. Editorial Lumen. 2000.
- Gettino, Octavio. *Cine y dependencia*. Buenos Aires. Punto sin editores. 1990.
- González, Reynaldo. *Raptus. Imágenes, plasma poético en el cine*. Cine Cubano, 1992. Fotocopia.
- Grossi, Marco. *Elementos de montaje cinematográfico*. Buenos Aires. Centro de Investigaciones Cinematográficas. 2002.
- Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores, S. A., 1984. 530 p.
- Monetti, Ricardo. *Cine argentino en democracia*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las artes. 351 p.
- Proaño Arandi, Francisco. *Cine de poesía. Cuadro a Cuadro*. Quito 7: 20, 1994.
- Reed, Herbert. *La décima musa*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1972.
- Rodríguez, Raúl. *Eliseo Subiela: El agente de los extraterrestres*, 196. 16 p.
- Rufinelli, Jorge. *Eliseo Subiela responde*, 1993. 8 p.

Sala, Leo. *Subiela, un poeta del cine. Diario popular*. Buenos Aires 24 de junio de 1992.

Sendrós, Paraná. *Eliseo Subiela*. Buenos Aires: Centro Editor de América latina S. A., 1993.

Shelley, Perey. *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Emece ediciones S.A., 1989. 80 p.

Stam, Robert. *Teorías del cine*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001.

Tapia, Diego. *70 directores hablan de cine*. Quito: Departamento de cultura, 1990.

Tarkovski, Andrey. *Esculpir en el tiempo*. México: Centro Universitario de estudios cinematográficos, 1993. 283 p.

Vega, Jesús. *Subiela: La poética de lo insólito*. Cine Cubano. P. 137: 6-16. 1992.

## 6.2. Fuentes

Andricaín, Sergio. *Subiela: La mística del rigor*. Junio 1998. Fotocopia del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Belauzarán, Jorge. *Yo vuelo, cualquiera vuela si se lo permite*. Clarín. Buenos Aires. 10 de junio de 1992.

Bertino, Rosa. *En cada cruz vacante una vocación suicida*. Clarín. Buenos Aires. 17 de mayo de 1992.

Bianco, Alicia Lo. *El cine de Eliseo me encanta*. Clarín. Buenos Aires. 10 de junio de 1992.

Carnavale, Victor. *El lado oscuro del corazón*. Clarín. Buenos Aires. 24 de mayo de 1992.

Figueras, Marcelo. *Cine argentino, tiempo de revancha*. Clarín. Buenos Aires. 6 de junio de 1992.

García Olivera, Ricardo. *Con libertad y en estado de gracia*. Clarín. Buenos Aires. 5 de junio de 1992.

Graño, Rolando. *Subiela, de l ot ro l ado de l c orazón*. Clarín. Buenos Aires 14 de diciembre de 1992.

Sinay, Sergio. *Eliseo Subiela a c orazón abierto*. Clarín. Buenos Aires 19 de julio de 1992.

Shettini, Adriana. *Animarse a v olar en el cine*. Hoy. Quito. 3 de noviembre de 1994. pág. 15.

Tirri, Néstor. *Eliseo Subiela: el c orazón, el sexo, con algo de Buñuel*. Clarín. Buenos Aires, 14 de diciembre de 1991.

### 6.3. Direcciones y recursos de Internet

<http://www.eliseosubiela.com/>

<http://grupo.us.es/grehcco/ambitos09-10/amar.pdf>

<http://www.temakel.com/artcinebunuel.htm>

<http://aldeaw.rpp.com.pe/boletorojo/2009/05/19/cine-y-poesia-mario-benedetti/>

<http://elespejopintado.wordpress.com/2008/11/24/el-cine-como-poesia/>

<http://arturoborra.blogspot.com/2009/08/cine-y-poesia-v-una-muestra-de-cine.html>

<http://cine-cubano-la-pupila-insomne.nireblog.com/post/2009/07/27/cine-cubano-y-poesia>

<http://www.scribd.com/doc/6805483/Pasolini-y-Rohmer-Cine-de-Poesia-Contra-Cine-de-Prosa>

<http://www.cinelatinoamericano.org/>

<http://cine-latino.blogspot.com/>

<http://blogdecinelatino.blogspot.com/>

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/pag10.html>

<http://www.laprensa.hn/Vivir/Ediciones/2010/01/19/Noticias/El-cine-Latinoamericano-innova-y-progres>

[http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com\\_content&task=blogsection&id=1&Itemid=48](http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=1&Itemid=48)

<http://www.cinenacional.com/>

<http://www.surdelsur.com/cine/cinein/>

<http://www.incaa.gov.ar/>

<http://observandocineargentino.blogspot.com/>

<http://www.argentina.ar/es/cultura/C3015-cine-argentino-cuota-de-mercado-en-alza.php>

<http://cineargentino.galeon.com/>

<http://webs.satlink.com/usuarios/c/cinema/historia.htm>

<http://www.escribiendocine.com/noticias/cine-argentino-2010-todos-los-estrenos-del-ano>

[http://cine.suite101.net/article.cfm/el\\_nuevo\\_cine\\_argentino](http://cine.suite101.net/article.cfm/el_nuevo_cine_argentino)

[http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2010/01/18/noticia\\_0024.html](http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2010/01/18/noticia_0024.html)

<http://ar.news.yahoo.com/s/13012010/30/entretenimiento-noticias-encuentro-cine-argentino-europeo.html>

[http://www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC\\_FE\\_El\\_Cine\\_Argentino\\_en\\_cuatro\\_clases\\_03.pdf](http://www.enerc.gov.ar/fondoeditorial/pdfs%202009/ENERC_FE_El_Cine_Argentino_en_cuatro_clases_03.pdf)

[http://www.loscineastas.com/cine\\_argentino/introduccion.htm](http://www.loscineastas.com/cine_argentino/introduccion.htm)

<http://correctores.iespana.es/cine%20argentino.htm>

<http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?pelicula=1008>

<http://www.tecniferio.com/2006/09/01/hombre-mirando-al-sudeste>

<http://axxon.com.ar/not/c-108InfoKPax.htm>

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Ultimas-imagenes-del-naufragio>

<http://www.imdb.com/title/tt0104662/>

<http://perso.wanadoo.es/brida1925/Mariobenedetti.htm>

<http://www.labutaca.net/films/9/elladooscurodelcorazon2.htm>

<http://www.cinenacional.com/notas/critica.php?critica=22>

<http://nonocritico.blogspot.com/2008/01/el-lado-oscuro-del-corazon.html>

## 7. Anexos

## 7.1. Entrevista a Eliseo Subiela en Diario EL COMERCIO

Teléfono: 267 9999, ext. 6022. Correo: cultura@elcomercio.com

ESPECTÁCULO

Sába

# En el cine, yo camino en la cornisa todo el tiempo: Subiela

## Entrevista

**El reconocido director argentino dictó un taller en Fundación Octaedro. Eliseo Subiela ha dirigido 11 largometrajes y ha ganado más de 20 premios internacionales.**

Redacción Cultura

**E**n el pasado festival de La Habana, la última cinta de Subiela, 'Lifting de corazón', tuvo una acogida magnífica. Años atrás en esa misma ciudad, cuando se presentó 'Hombre mirando al sudeste', el público se puso a bailar en plena función, igual que los internos en la escena del manicomio con la Novena Sinfonía de Beethoven.

**¿Cómo se sintió al ver esa reacción del público?**

Me puse a llorar y tuve que salir a dar una vuelta a la calle porque tenía taquicardia. Fue impresionante, nunca lo voy a olvidar.

**El público se contagió de la locura de la escena...**

Yo lo pensé así, cómo van a hacer eso! Allí empezó mi romance con el público cubano, que es un público muy culto y muy cinéfilo.

**La locura precisamente es el tema, de aquella película.**

Sí, pero ese tema ya quedó un poco atrás. En esa época tenía una relación más estrecha con la locura. Quizás porque le tenía un poco de miedo. Ahora ya no.

**'Mr Jones', de Mike Figgis, se parece mucho a su filme.**

Sí, robó un poquito.

**Bastante, más bien...**

Tiene mucho de mi cinta, pero ellos dijeron que era un homenaje a un filme argentino. Los que sí robaron del todo fueron los que hicieron 'K-Pax', después. No he podido hacer nada legalmente, pero es un plagio completo.

**Su cine es muy particular, ¿cómo pudo integrar la poesía con el lenguaje del cine?**

Fue todo un desafío. A mí me gusta mucho la literatura y la poesía, así que decidí contrabandearla en 'El lado oscuro del corazón', sin que resultara aburrido.



Eduardo Terán / EL COMERCIO

## Hoja de VIDA

Eliseo Subiela

**Es director, guionista y productor; a lo largo de su carrera incursionó en varias áreas, como montaje y fotografía.**

**Entre sus películas se destacan las multipremiadas 'Hombre mirando al sudeste' (1986), 'Últimas imágenes del naufragio' (1989) y 'El lado oscuro del corazón' (1992).**

**¿Y lo consiguió?**

Sí. La hazaña fue que la película no solo no es aburrida, sino que fue todo un éxito comercial.

**También junta lo fantástico con lo real...**

Nunca me atrajo el realismo. Para realismo estaba la televisión. A mí me gusta mucho la fantasía, y creo que el cine maneja un lenguaje esencialmente poético. Me fascina la posibilidad de hacer soñar a la gente por dos horas.

**En 'Despílate amor' hay poesía y baile, pero también hay referencias históricas.**

Yo venía de un episodio muy dramático de salud. Acababa de filmar 'No te mueras sin decirme adónde vas' y tuve un infarto en Barcelona. Me parece que no es casual que la película que yo quería hacer después de aquello diga que "la vida es una fiesta". Es una comedia ligera que yo quiero mucho, aunque tiene aspectos dramáticos densos, como la presencia del pasado, de la dictadura y la represión. Es la película más autobiográfica que yo haya hecho.

**El sexo es una constante en sus películas. Sobre todo en 'El lado oscuro del corazón'.**

Sí, y en mi vida también, afortunadamente. Pero no solo el sexo,

sino el amor más bien.

**¿Usted ha encontrado a la mujer que vuela, como Oliverio en 'El lado oscuro...'?**

Que los personajes vuelen es solo un símbolo, en realidad. Uno también tiene que volar. Yo le critico a la distancia a Oliverio esta cosa de buscar a la que vuela, y no sé cuánto volaba él mismo. El vuelo es una cuestión de dos.

**Su cine es muy simbólico...**

Sí, sobre todo ese filme. Por ejemplo, la escena en que Olive-

*"El cine maneja un lenguaje esencialmente poético. Me fascina la posibilidad de hacer soñar a la gente por dos horas".*

rio se saca el corazón y lo envía con un mesero en una bandeja a la prostituta fue muy audaz. En el cine, yo camino en la cornisa todo el tiempo. A veces la crítica me golpea, pero no me importa que me acusen de cursi.

**En 'Lifting de corazón', se puede notar un Subiela más aterrizado.**

No, lo que pasa es que ese fue un filme casi que por encargo, aun-

que el guión es mío. Un día apareció un director y me ofreció hacerla. La idea era hacer una película de género, una comedia.

**¿Se puede vivir del cine?**

Sí, yo vivo del cine. A mí me encantaría hacer más películas por encargo. Siempre y cuando no traicione lo esencial y ideológico mío. Me encantaría hacer una película de vampiros, por ejemplo. Pero me tienen un poco de miedo los productores. Es muy difícil que se me acerquen.

**¿Aun cuando sus filmes tienen resultados comerciales?**

Sí. Como tengo un estilo propio de hacer cine. Creen que no voy a aceptar un proyecto comercial. Se equivocan, lo aceptaría gustoso.

**¿Qué viene para el futuro?**

Este año filmé dos películas que están en posproducción. Una es un drama sobre una mujer de una villa miseria que por el día es payasa y por la noche prostituta, y la otra incluye una especie de didáctica sobre el sexo tántrico. Son cintas muy arriesgadas.

## 7.2. Biografía y filmografía de Eliseo Subiela

### Biografía

Subiela nació en Buenos Aires en 1944. Tuvo un fugaz paso por la Facultad de Filosofía y Letras y por la Escuela de cine de La Plata. La ansiedad por filmar lo llevaría a realizar su primer corto *Un largo silencio* (1963) a los 19 años.

Con este corto logra El Gran Premio al mejor cortometraje en el III Festival Internacional de Viña del Mar.

En esa época, el realizador argentino, Leonardo Favio, quería realizar su primer filme como director y necesitaba ayudantes, sería María Vaner quien los relacionaría; de esta manera su primera experiencia como ayudante sería *Crónica de un niño solo*. La siguiente experiencia como ayudante fue *Esquiú, una luz en el sendero*, de Ralph Pappier.

Luego en 1965 filmaría su segundo corto *Sobre todas estas estrellas*, que trataba sobre las expectativas de los extras de cine. Con este corto logra varios premios, entre ellos el entregado por el Instituto Nacional de Cinematografía, primer premio al Mejor Director de Cortometrajes. También tendría su experiencia como director publicitario, logrando unos 200 anuncios para nueve países.

En 1970 nace la idea de filmar en Misiones y el texto que lo seducía eran *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, pero los derechos del texto habían sido comprados por Tyrone Power (finalmente no la filmó), de todas maneras, Carpentier, lo estimuló a realizar una versión libre. La película se iba a llamar *Las puertas del paraíso*, pero corría el año 1977 y el Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, aprueba el guión con objeciones, para luego quedar en el olvido, de alguna manera había temas que molestaban.

A Subiela le llevó dos años elaborar un nuevo guión, conservó algunos esquemas del anterior y el título fue *La conquista del paraíso*, que se convertiría, en el año 1980, en el primer largometraje. Algunos de los temas de este filme serían recurrentes en la filmografía de Subiela; tal es el caso de la búsqueda del padre y la relación entre el amor y la muerte. Subiela dice: “Descubro que en todas mis películas se repite el conocimiento hombre-mujer a través de dos orillas (del río o de las vías) en presencia de la muerte”.<sup>45</sup>

Este filme plasmaba las bases del cine poético que luego desarrollaría Subiela. El estreno de la película fue recibido con elogios por parte de la prensa, pero el público no respondió y el fracaso comercial fue evidente.

Subiela no se da por vencido y se tomará su tiempo para ir elaborando su obra maestra y una de las mejores películas argentinas de la década del 80's: *Hombre mirando al sudeste*.

En solo un mes arma el guión, pero armar la producción le lleva un año. El elenco fue elegido entre actores del Teatro Municipal San Martín, algunos de ellos casi desconocidos.

Su estreno no fue fácil, primero debió conseguir cinco premios internacionales y varios meses de éxito en EE.UU. y Canadá; luego del éxito internacional logró despertar interés para ser estrenada en nuestro país, casi después de un año de filmada. La respuesta del público fue inmediata.

A pesar del triunfo obtenido, no aparecía un productor nacional para que Subiela realizara la siguiente película. Sin embargo le llegaban propuestas para trabajar en el exterior y en especial de EE.UU. Esta situación lo obliga a publicar su famosa solicitada que decía: “Señor presidente, mi familia no quiere vivir en Hollywood...”.

---

<sup>45</sup> Paraná, Sendras: *Eliseo Subiela*. Edit. Centro editor de América Latina.



Finalmente con el dinero que llegó desde el exterior, pudo comenzar a rodar su siguiente obra *Últimas imágenes del naufragio* (1988); para evitar pérdidas, debido a la hiperinflación, es estrenada primero en el exterior y recién en el año 1990 en Argentina. Esta película conserva su estética lírica, tanto en el mensaje como en las imágenes, pero la historia se desarrolla en una atmósfera de tristeza y de melancolía. Lo que hace que no sea una película que se digiera rápidamente.

El próximo proyecto fue *El lado oscuro del corazón* (1991/92), anunciado por su autor como “Una fábula sobre la vida y la muerte, que luchan bajo la Cruz del Sur: una metáfora sobre los sentimientos y el sexo, un romance de ángeles heridos, la historia de una cenicienta de cabaret y un príncipe loco, la confirmación de que, aún heridos, los que ganan son siempre los que se animan a dar”.<sup>46</sup>

Es la película más rioplatense de Subiela, por los escenarios utilizados y por los poemas de Gironde, Gelman y Benedetti. Podemos decir que el texto de la película es un gran poema y no menos son las imágenes, que logran brillantemente descolocar al espectador y tendrá que involucrarse para descifrar las metáforas de las mismas. Su personaje, Oliverio, deberá resolver sus problemas existenciales que oscilan entre la seducción del amor y de la muerte.

En 1995 será el turno de *No te mueras sin de cirme a donde vas*, en esta película, Leopoldo, inventa una máquina que recolecta sueños, uno de esos sueños es Rachel, a quien encontrará cuando se reencarne.

Al año siguiente edita *Despabilate amor*, este filme trata sobre la generación de fines de los años 60's, sus ideales, sus utopías, sus amores y cuando ya son adultos y lo único que quedan son recuerdos; es inevitable que el filme se desarrolle en un clima melancólico.

---

<sup>46</sup> Idem. Pág. 73.

En 1997, edita su trabajo *Pequeños Milagros*, su personaje es una chica introvertida y tímida que lee muchos cuentos de hadas, hasta que ella se cree un hada, refugiándose en el mundo mágico que ella ha creado ,pero con la esperanza de un milagro que ella sueña y es la llegada del amor. Subiela crea un mundo mágico, un cuento de hadas, quedando planteado el amor como única posibilidad de salvación. Además, Subiela fue nombrado “Chevalier dans l’ordre des Arts et des Lettres de la Republique Française" (1990) y Miembro Honorario de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España (1995). En 2005 obtuvo la Beca de la Guggenheim Foundation. Es una de los grandes exponentes de cine argentino.

### **7.3. Filmografía**

#### **Como director**

1. *Rehén de ilusiones* (2009)
2. *No mires para abajo* (2008)
3. *El resultado del amor* (2007)
4. *Lifting de corazón* (2005)
5. *Relaciones carnales* (telefilme - 2002)
6. *Qué risa la muerte* (telefilme - 2002)
7. *Ángel* (telefilm - 2002)
8. *El destino de Angélica* (telefilme - 2002)
9. *El lado oscuro del corazón II* (2001)
10. *Las aventuras de Dios* (2000)

11. *Pequeños milagros* (1997)
12. *Despáilate amor* (1996)
13. *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995)
14. *El lado oscuro del corazón* (1992)
15. *Últimas imágenes del naufragio* (1989)
16. *Hombre mirando al sudeste* (1986)
17. *La conquista del paraíso* (1980)
18. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (no estrenada comercialmente - 1969)
19. *Sobre todas estas estrellas* (corto - 1965)
20. *Un largo silencio* (corto - 1963)

**Como guionista:**

1. *Rehén de ilusiones* (2009)
2. *No mires para abajo* (2008)
3. *El resultado del amor* (2007)
4. *Lifting de corazón* (2005)
5. *El lado oscuro del corazón II* (2001)
6. *Las aventuras de Dios* (2000)
7. *Pequeños milagros* (1997)
8. *Despáilate amor* (1996)
9. *No te mueras sin decirme adónde vas* (1995)

10. *El lado oscuro del corazón* (1992)
11. *Últimas imágenes del naufragio* (1989)
12. *Hombre mirando al sudeste* (1986)
13. *La conquista del paraíso* (1980)
14. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (no estrenada comercialmente - 1969)
15. *Sobre todas estas estrellas* (corto - 1965)
16. *Un largo silencio* (corto - 1963)

**Como intérprete:**

1. *Avellaneando* (mediometraje - 2004)

**Como productor:**

1. *Pequeños milagros* (1997)
2. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (no estrenada comercialmente - 1969)
3. *Sobre todas estas estrellas* (corto - 1965)
4. *Un largo silencio* (corto - 1963)

**Como fotógrafo:**

1. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (no estrenada comercialmente - 1969)

**Como montajista:**

1. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (no estrenada comercialmente - 1969)

**Como ayudante de dirección:**

1. *Los ratones* (1965)
2. *Esquiú, una luz en el sendero* (1965)
3. *La mujer del zapatero* (1965)
4. *Crónica de un niño solo* (1964)

## **7.4. Premios**

### **1986 - *HOMBRE MIRANDO AL SUDESTE***

- Premio de la Crítica Festival of Festivals, Toronto, Canadá.
- Mejor Opera Prima Festival Internacional de San Sebastián.
- Mejor Película OCIC, Festival de San Sebastián.
- Premio Ciudad de La Habana, Festival Internacional de La Habana 1986.
- Mención OCIC, La Habana 1986.
- Premio Especial del Jurado, Festival Internacional de Cartagena.
- Mejor Film y Mejor Guión, Festival Internacional de San Pablo, Brasil.

### **1989 - *ÚLTIMAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO***

- Premio Mejor Guión, Festival de Montreal.
- Premio Ecuménico, Festival de Montreal.
- Mención Fipresci Jurado Internacional de la Crítica, Festival de Montreal.
- Grand Prix "Makhila d'or" XI Festival de Biarritz.
- Carabela de Plata, Premio de la Crítica, XV Festival de Huelva, España.
- Grand Prix y "Premio del Público Joven" "Rencontres Cinematographiques de Cannes.
- Premio del Público Joven y Premio del jurado de la revista Zitty, Festival Internacional de Berlín.
- Mejor film, Mejor Guión, Mejor Actriz (Noemí Frenkel) Festival de la Habana 1989.
- Premio Fipresci Festival de La Habana 1989.
- Premio OCIC Festival de La Habana 1989.
- Mejor Film, Director y Guión, Premios "Cóndor" (Asociación de Críticos Cinematográficos de la República Argentina).

-Mejor Libro Cinematográfico, Argentores 1990.

### **1992 - *EL LADO OSCURO DEL CORAZÓN***

-Grand Prix des Ameriques, Festival des Films du Monde, Montreal 1992.

-Soleil d'or Mejor Actor (Darío Grandinetti) y Mejor actriz (Sandra Ballesteros) Nuevo Festival de Biarritz, 1992.

-Carabela de Plata" Premio de la Crítica, Festival de Huelva 1992.

-Coral Mejor Actor (Darío Grandinetti), XIV Festival Internacional de La Habana, 1992.

-Premio del Jurado de los Lectores del diario Berliner Zeitung, Foro Internacional de Cine Joven, 43º Festival Internacional de Berlín, 1993.

-Premio del Jurado de la Crítica Festival de Cine de Cartagena, Colombia, 1993.

-Mejor Película Festival de Sept-Iles, Canadá.

-Premios "Cóndor de plata" (Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República Argentina)

-Mejor Director, Montaje, Dirección de Arte, Revelación Femenina (Sandra Ballesteros), 1993.

-Premio a la Mejor Película, Festival de Cine de Bergamo, Italia, 1993.

-Mejor libro cinematográfico, Argentores (Sociedad General de Autores de la Argentina) 1993.

-Mejor Director, Actor y Música Original, Festival de Gramado, Brasil 1993.